

مقدمة قصيرة جدًّا

الخيال العلمي

ديفيد سِيد

الخيال العلمي

الخيال العلمي

مقدمة قصيرة جدًّا

تأليف

ديفيد سِيد

ترجمة

نيڤين عبد الرؤوف

مراجعة

هبة عبد المولى أحمد

هنـــداوي

Science Fiction

David Seed

الخيال العلمي

ديفيد سِيد

الطبعة الأولى ٢٠١٦م
رقم إيداع ١٥٧٩٧ / ٢٠١٥
جميع الحقوق محفوظة للناشر مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة
المشهرة برقم ٨٨٦٢ بتاريخ ٢٦ / ٨ / ٢٠١٢

مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة
إن مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره
وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه
٥٤ عمارات الفتح، حي السفارات، مدينة نصر ١١٤٧١، القاهرة
جمهورية مصر العربية
تليفون: ٢٠٢ ٢٢٧٠٦٣٥٢ + **فاكس:** ٢٠٢ ٣٥٣٦٥٨٥٣ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: http://www.hindawi.org

سِيد، ديفيد.
الخيال العلمي: مقدمة قصيرة جدًّا/تأليف ديفيد سِيد.
تدمك: ٩٧٨ ٩٧٧ ٧٦٨ ٣١٨ ٠
١–القصص العلمية
أ–العنوان
٨٠٨٫٣٨٧٦٢

تصميم الغلاف: إيهاب سالم.

نُشر كتاب **الخيال العلمي** أولًا باللغة الإنجليزية عام ٢٠١١. نُشرت هذه الترجمة بالاتفاق مع الناشر الأصلي.

المحتويات

مقدمة

يُشتَهَر الخيال العلمي بأنه مجال صعب التعريف؛ فقد فُسِّر على وجوه مختلفة؛ تارةً باعتباره مزيجًا من الرومانسية والعلم والتنبؤ (هوجو جيرنسباك)، وتارةً باعتباره «تخمينًا واقعيًّا لأحداث مستقبلية» (روبرت هاينلاين)، وتارةً باعتباره نوعًا أدبيًّا يعتمد على بديل متخيَّل لبيئة القارئ (داركو سوفين). وقد اعتبره البعض نوعًا من الأدب القصصي العجائبي، وسُمِّي أيضًا أدبًا تاريخيًّا. ولكن لن يحاول هذا الكتاب اختزال تلك التفسيرات في تعريف واحد شامل؛ فذلك يُعَدُّ ضربًا من الجنون، بل سأُورِدُ ها هنا بعضًا من الافتراضات الإرشادية التي ستُستخدَم طيلة هذه المقدمة. أولًا، أدَّى تصنيف الخيال العلمي كنوع أدبي إلى إثارة عدد من المشكلات؛ لأن ذلك التصنيف لا يعترف بالطبيعة المختلطة التي تميِّز كثيرًا من أعمال الخيال العلمي؛ ومن ثمَّ سيساعدنا أكثرَ اعتبارُه نمطًا أدبيًّا أو مجالًا تتقاطع فيه أنواع أدبية رئيسية وفرعية مختلفة. في العقود الأولى من القرن العشرين، حاول عدد من الكُتَّاب ربط هذا الأدب القصصي بالعلم، بل واستخدامه كوسيلة لترويج المعرفة العلمية، وهو اتجاه مستمر لوقتنا هذا فيما أصبح معروفًا بـ «الخيال العلمي الصارم». لقد نُوقِشَت العلوم التطبيقية — التكنولوجيا — على نطاق أوسع بكثير في الخيال العلمي؛ لأن كل ابتكار تكنولوجي يؤثِّر على بِنْية مجتمعنا وطبيعة سلوكنا. وقد ربط الخيال العلمي التكنولوجيا مرارًا وتكرارًا بالمستقبل، لكن ذلك لا يعني بالضرورة أن قصص الخيال العلمي تحكي عن المستقبل. إن أبسط قراءة لرواية خيال علمي هي التي تستدعي سؤالًا مثل «هل أخطأ آرثر سي كلارك في حُكمه؟»؛ إذ يتمحور الخيال العلمي حول حاضر الكاتِب؛ أيْ إن أيَّ لحظة تاريخية ستتضمن منظومتها الخاصة من التوقعات والميول الملموسة. أما العوالم المستقبلية التي يقدمها الخيال العلمي فهي تجسِّد بُعده التخميني، ومن هذا المنظور يتحوَّل الخيال العلمي إلى «أدب احتمالات؛

ماذا لو؟» حسب تعبير جوانا روس. وقد طبَّق الكاتب والناقد صامويل ديلاني مصطلح «الاحتمالية» على الخيال العلمي بالطريقة نفسها؛ كي يوضح تأرجُح تلك الروايات بين الممكن والمستحيل؛ لذا، فإنه من المفيد النظر إلى قصص الخيال العلمي على أنها تجربة فكرية مجسدة تقتضي تبديل مظاهر واقعنا المألوف أو تعطيلها.

تلك المجادلات الحامية الوطيس حول طبيعة الخيال العلمي عادةً ما يُثيرها كُتَّابه، وهي سِمة قد تُعتبر كذلك من بين السمات المميِّزة لهذا المجال. وتدور تلك المناقشات غالبًا حول وضع الخيال العلمي، وما إذا كان يتكون من أدب قصصي من النوع «الرائج» أو «السائد»، على الرغم من أن تلك المصطلحات قد فَقدت معانيَها بمعدَّل متزايد في ظل التنوع الشديد لأعمال الخيال العلمي المعاصرة المنشورة، أو قد تتركَّز المجادلات على تاريخ الخيال العلمي وإطاره. كذلك شهدت موجة الخيال العلمي النسوي منذ سبعينيات القرن العشرين فصاعدًا تأسيسًا استرجاعيًّا لاتجاهٍ أدَّى إلى ردِّ الاعتبار لكُتَّاب مثل شارلوت بيركينز جيلمان. وقد تكرَّر بين أوساط كُتَّاب الخيال العلمي الزعم بأنهم يحتلُّون على نحو متزايدٍ الموضعَ الذي كان يحتله الأدب الواقعي، وأن قصصهم ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالبيئة التكنولوجية الحديثة وتتصل بها اجتماعيًّا وتتجاوب معها؛ فعلى سبيل المثال، يزعم توماس إم ديش في كتابه «الأحلام التي صُنعت منها متعلقاتنا» (١٩٩٨) — وهو عنوان يتلاعب بكلمات خطبة إريال الشهيرة في مسرحية «العاصفة» — أن الخيال العلمي يتخلل جميع مستويات المجتمع، لا سيما تلك الخاصة بصناعة الترفيه.

لن يكون في مقدوري أن أستعرض في هذه المقدمة القصيرة تاريخ الخيال العلمي، ولستُ بحاجة إلى ذلك، بالنظر إلى عدد الكتب الممتازة التي تعرض هذا التاريخ حاليًّا. عوضًا عن ذلك، سأحاول ربط الأمثلة المنتقاة بلحظاتها التاريخية المختلفة من أجْل توضيح كيف يكون الخيال العلمي دومًا نمطًا متجددًا. ثمة جدل واسع يدور حول زمن بداية الخيال العلمي؛ إذ يزعم بعض المؤرخين أن البداية كانت مع كتاب لوقيان السميساطي «قصة حقيقية» من القرن الثاني بعد الميلاد، والذي يصف رحلة إلى الفضاء وشكلًا من أشكال الحرب بين الكواكب. بينما يزعم مؤرخون آخرون أن نقاط البداية كانت في عصر النهضة مع أعمال مثل «يوتوبيا» لتوماس مور (١٥١٦) و«الرجل الذي على القمر» (١٦٣٨) لفرانسيس جودوين، أو أثناء الثورة الصناعية عندما كتبت ماري شيلي «فرانكنشتاين» (١٨١٨). كما دار — ولا يزال يدور — النقاش حول نقطتَي بداية أُخريين؛ هما أواخر القرن التاسع عشر بدءًا من عام ١٨٧٠ تقريبًا، وأوائل القرن العشرين

عندما استُخدِمت لأول مرة تصنيفات مثل «الخيال العلمي». ويخلط الاتجاهُ الأخيرُ بين التصنيفات الوصفية ومجموعة الممارسات السردية التي تستوجب وجود تلك التوصيفات. تثير أصول الخيال العلمي القديمة مشكلات مختلفة تتعلَّق بالممارسة الثقافية، ومن الأفضل اعتبار تلك الأمثلة «خيالًا علميًّا بدائيًّا». أما الأعمال التي تنتمي إلى عصر النهضة أو إلى أوائل القرن التاسع عشر، فيتضح قربها المتزايد من الأساليب التي نعتبرها الآن من خصائص الخيال العلمي ويمكن وصفها بأنها «خيال علمي أوَّلي». لا يعني ذلك إنكار ما تتمتع به تلك الأعمال من أهمية بديهية في تطور الخيال العلمي، لكن من العادات الشائعة لدى المؤرخين الأدبيين والروائيين أنفسهم السعي وراء البدايات ضمن جهودهم الرامية إلى التدليل على الممارسة العامة.

سيركِّز هذا الكتاب على الفرضية التي تذهب إلى أن ما نعتبره الآن خيالًا علميًّا بدأ يظهر في أواخر القرن التاسع عشر مع زيادة مفاجئة وضخمة في روايات اليوتوبيا (المدن الفاضلة) وحروب المستقبل، إلى جانب نماذج من أنواع أدبية أخرى يمكن حشدها تحت مظلَّة الخيال العلمي. وبعيدًا عن انتشار التعليم الذي أسَّس قاعدة تجارية لمجموعة من كُتَّاب الخيال العلمي في بريطانيا، فإن الفترة بين عام ١٨٧٠ تقريبًا حتى الحرب العالمية الأولى شهدت تغيرًا تكنولوجيًّا سريعًا واستثنائيًّا، مع شيوع استخدام الكهرباء للمرة الأولى، وشيوع الطائرات، واختراع الراديو والسينما، فضلًا عن انتشار الصحافة الشعبية. وقد شهدت هذه الفترة كذلك بزوغ دَوْر الولايات المتحدة الأمريكية في المشهد العالمي كقوة إمبريالية، وتنافُسها مع إمبراطوريات أوروبا وآسيا الأقدم. ونلاحظ خلال تلك السنوات انبثاق مجموعة كبيرة من الكتابات ذات اهتمامات وخصائص مميزة، وما زالت تشكِّل سمة من سمات صناعة الثقافة تتميز بوضوح معالمها، وقابلية استخدامها تجاريًّا، وأرباحها الكبيرة في بعض الأحيان. وأصبحت هذه المجموعة من الكتابات تُعرَف باسم الخيال العلمي.

سيلاحِظ القارئ القوي الملاحظة أن جميع الأمثلة التي استخدمتُها حتى الآن — باستثناء مثال لوقيان — بريطانية أو أمريكية؛ إذ يركز هذا الكتاب على الكتابات الإنجليزية، ويتناول أيضًا كُتَّابًا مثل جول فيرن وستانيسواف لِمْ؛ وذلك لأن كتاباتهما انتشرت في الثقافات المتحدثة بالإنجليزية عبر الترجمة. إن هيمنة الولايات المتحدة على مجال الخيال العلمي قد أصبحت حقيقة بديهية، لكننا سنلاحظ عبر هذا الكتاب تكرار ذِكر إتش جي ويلز كإحدى الشخصيات الإنجليزية المؤسِّسة في مسار تطور الخيال العلمي. أما غالبية الأمثلة المنتقاة فمأخوذة من بريطانيا وأمريكا الشمالية.

علينا كذلك الإشارة إلى جانب أخير من جوانب هذا الكتاب؛ وهو أن تصنيف «الخيال العلمي» يشمل في الحقيقة أعمالًا تُعرَض في وسائل إعلامية عدَّة: فيضم مجموعة ضخمة من الأعمال الدرامية والشعر. تأسَّست جمعية شعر الخيال العلمي عام ١٩٧٨. وفي أَوْج انتشار المطبوعات الشعبية الرخيصة — وكانت زهيدة السعر وتُطبع على ورق رديء — في عَقْدَي العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، ظهرت مجلات الخيال العلمي الهزلية في الولايات المتحدة، ثم بدأت متأخرة إلى حدٍّ ما في بريطانيا مع مطبوعات مثل مجلَّة إيجل. تلا ذلك ظهورُ ألعاب الخيال العلمي، وكانت ألعاب الحروب حالة خاصة؛ نظرًا لتاريخها الذي يرجع إلى التدريبات العسكرية في بروسيا أثناء القرن التاسع عشر. لكن منذ ثمانينيات القرن العشرين ازدهرت ألعاب تقمُّص الأدوار التي اعتمدت على أجهزة الكمبيوتر المتاحة حديثًا آنذاك، ومصادر الواقع الافتراضي. وسوف نرى في الفصل الأخير أن أعمال الخيال العلمي منذ سبعينيات القرن العشرين — لا سيما الأفلام — قد أَنتجتْ تشكيلةً كاملةً من الأعمال تحت رخصة مزاولة عامة. ولسوف تركِّز هذه المقدمة في المقام الأول على الأدب المطبوع، إلى جانب السينما، الوسيلةِ الإعلاميةِ اللصيقةِ الصلةِ بالخيال العلمي؛ ففور اختراع الفيلم، بدأت التجارب التي تتناول موضوعات الخيال العلمي مثل فيلم «رحلة إلى القمر» (آ تريب تو ذا مون) الذي أخرجه جورج ميلييس عام ١٩٠٢. وقد سار تطور هاتين الوسيلتين الإعلاميتين — الأدب المطبوع والسينما — في خطوط متوازية، ويتجلَّى ذلك عبْر الكمِّ الكبير من روايات الخيال العلمي التي قُدِّمت في أعمال سينمائية منذ الحرب العالمية الثانية.

ينقسم المبحث التالي إلى ستة أقسام: يتناول القسم الأول الرحلات إلى الفضاء وغيره من العوالم غير المُستكشَفة، تجسِّد هذه الرحلة النطاق التخيُّلي المنفصل عن الواقع لكُتَّاب الخيال العلمي، حيث قد يقابلون كائنات فضائية، وهي موضوع الفصل الثاني؛ وفي ذلك الفصل سنَدْرس مفهوم الكائن الفضائي من كل جوانبه، لا سيما فيما يتعلق بتكوين هويات اجتماعية بديلة؛ ثم نتطرق في الفصل الثالث إلى الدور المعقد الذي تلعبه التكنولوجيا في الخيال العلمي؛ لتَتْبعه في الفصل الرابع مناقشةٌ لروايات اليوتوبيا وروايات الديستوبيا (المدن الفاسدة)، والتي تشكِّل إجمالًا أحد الأنماط الرئيسية في الخيال العلمي؛ أما الفصل الخامس، فيتناول علاقة الخيال العلمي بالزمن الماضي إلى جانب علاقته بالمستقبل؛ بينما يتناول الفصل السادس مجال الخيال العلمي من حيث كونه مجتمعًا من الكُتَّاب والنُّقَّاد الذين يتناقشون باستمرار حول المجال ويعدِّلونه.

الفصل الأول

رحلات إلى الفضاء

إحدى أُولَيَات الصور التي ترتبط لدينا بالخيال العلمي هي سفينة الفضاء، وإحدى أوليات الحبكات التي نتوقَّعها هي الرحلة إلى الفضاء، التي أتاح مداها غير المحدود نطاقًا لخيال الروائيين منفصلًا عن الواقع؛ فمن المنظور التاريخي، توجد صلة طبيعية بين الرحلات البحرية — كما في رواية توماس مور «يوتوبيا» أو «رحلات جَليفر» — ورحلات الفضاء؛ فكلتاهما تُقدَّم في إطار الرحلة، وكلتاهما متسلسلة بطبيعتها؛ لأن الأحداث تقع بين فترات انتقالات طويلة. وبالتأكيد كان استخدام الأجهزة المضادة للجاذبية في كتابات الخيال العلمي الأولى مبرِّرًا جليًّا لإمكانية قطع مسافات شاسعة في الفضاء على جناح السرعة؛ فقد استخدم سيرانو دي برجراك في روايتين مرتبطتين بعنوان «دول وإمبراطوريات القمر» (١٦٥٧) و«دول وإمبراطوريات الشمس» (وقد توفي قبل إكمالها) رحلةً صاروخيةً من الأرض لبناء حبكة القصة، لكنه لم يُبدِ اهتمامًا فعليًّا بشرح تكنولوجيا الصواريخ أو الرحلات، بل اهتمَّ فحسب بالعوالم التي قصدتْها هذه الرحلات.

في تلك الحالات، وفي كثير من الأعمال اللاحقة، كانت رحلة الفضاء وسيلة لإبعادنا عن العالَم المألوف؛ مما يُتيح رؤية الأرض من منظور خارجي (ساخر عادةً)؛ لذا، نجد أن المسافر في روايتَي برجراك يُضطر إلى إعادة النظر في افتراضاته حول القِيَم الأرضية، بينما يعتبره سكان القمر كائنًا أشبه بالقرد. أحد الأمثلة اللاحقة التي توضح الصلة بين هذين النوعين من الرحلات هي رواية جوزيف أتيرلي «رحلة إلى القمر» (١٨٢٧) التي تحكي قصة ابن تاجر أمريكي ينطلق في رحلة إلى كانتون في الصين، لكن سفينته تتحطم على ساحل بورما. فيُصادق من بين رفاقه المحليين كاهنًا هندوسيًّا يبوح له بسِرِّ السفر عبر الفضاء وكذلك بحقيقة وجود سكان على سطح القمر. يسافر الاثنان إلى القمر في

مكعَّب نحاسي، وتستعرض بقية الرواية تجربة الراوي مع ثقافة سكان القمر تحت توجيه الكاهن، الذي يوضح له أوجُه الاختلاف الكثيرة بين تلك الثقافة وبين المجتمع الأمريكي.

يوضح مثال شهير أخير تأثير تبديل المواقع في تلك الروايات، ونجده في رواية ديفيد ليندزي «رحلة إلى نجم السماك الرامح» (١٩٢٠)، وهي تُبدِي من جديد اهتمامًا سطحيًّا فحسب بالرحلة ذاتها، التي تتضمن انتقالًا من اسكتلندا إلى نجم غير مأهول عبر بلورات على شكل طوربيد. تضم أحداث الرواية سلسلة من الحلقات يَختَبِر أثناءها المسافرُ — الذي يُدعى ماسكل — أنواعًا مختلفة من الإدراك الحسي على الكوكب الجديد، تشبه تلك الناتجة عن وجود حاسة سادسة. في هذه الحالة، وفي حالات أخرى كثيرة، تتيح الرحلة إلى الفضاء انتقالًا مُريحًا إلى عوالم أخرى، وتقدِّم مواقع صالحة للتأمل الثقافي والميتافيزيقي.

أبدى الخيال العلمي منذ مرحلة مبكرة من تطوره مَيْلًا متجدِّدًا إلى المحاكاة الذاتية الساخرة. ومن بين الشخصيات الهامة في مسار تطور الخيال العلمي الأولي إدجار ألان بُو، الذي تعتمد قصته الخادعة «مغامرة هانز فال الفريدة» (١٨٣٥) على نمط قائم بالفعل يتناول الرحلات الخرافية إلى ما وراء الأرض بهدف إحداث تأثير كوميدي. تقدِّم القصة حكاية «منقَّحة» يرويها عالِم هولندي عن طيرانه إلى القمر بمساعدة مكثِّف للهواء، وهو عبارة عن حقيبة مُحكَمة الغلق تحيط بالجهاز. إن الإطار التحريري الزائف الذي تُقدَّم عبرَه القصة هو استراتيجيةٌ استخدمها الكُتَّاب من أجل موازنة المحتوى المدهش لرواياتهم طوال القرن التاسع عشر حتى عصر إتش جي ويلز. وقد استخدمه بُو بهدف إضفاء مصداقية هزلية على قصته التي تحاكي ببراعةٍ الوصفَ العلميَّ لتضاؤل حجم الأرض وزيادة حجم القمر أثناء الرحلة الفضائية.

إلا أن أبرز روائيِّي الرحلات في القرن التاسع عشر هو جول فيرن، الذي ما زالت علاقته بالخيال العلمي محل جدل؛ فقصصه التي نشرها ضمن سلسلة «رحلات عجيبة» لا تقع أحداثها في المستقبل، بل تَعرِض محاولات تراكمية لتحديد موقع مناطق مختلفة من الأرض، والسفر هو الوسيلة الرئيسية لتحقيق هذه الغاية. تشيد ثنائية فيرن الروائية — التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالخيال العلمي — «من الأرض إلى القمر» وتَتِمَّتُها «حول القمر» (وقد تُرجمت كلتا الروايتين عام ١٨٧٣) بالإبداع الأمريكي؛ فتحكي إحداهما عن نادي سلاح تأسَّس أثناء الحرب الأهلية الأمريكية بدافع تطوير الأسلحة، وتربط الرواية هذا الدافع بالجاذبية الخيالية للوصول إلى القمر. وبعد الاستشهاد بمجموعة من الكُتَّاب الذين يخلطون بين ما هو خيالي وما هو واقعي — ومن بينهم بُو، وفلاماريون، بل وحتى

مقالات ١٨٣٥ المنسوبة زيفًا إلى العالِم هيرشِل — أعلن رئيس نادي السلاح، باربيكان، إطلاق بعثة إلى القمر عبر مدفع ضخم. أطلق على القذيفة اسم كلومبياد، وهو اسم أحد مَدَافع الجيش الأمريكي، ويعكس كذلك ارتباطات ملحمية بمُكتشِف أمريكا، تتضح في قصيدة جويل بارلو التي نشرها عام ١٨٠٧ وتحمل الاسم نفسه. كانت البعثة مشروعًا أمريكيًّا يدعمه رأس مال أوروبي جُمِعَ عبر الاكتتاب. وحالما نُفِّذَ الإطلاق من فلوريدا — مثل بعثات أبولو اللاحقة — تلمح الرواية إلى إمكانية الحياة على القمر، لكن السرد يعطي أولوية إلى عرض المَشاهد الجديدة للكواكب والبراكين القمرية. وبعد عودة روَّاد الفضاء إلى الأرض سالِمين، تُوضَع خطط من أجل تأسيس الشركة القومية للاتصالات بين الكواكب لإضفاء بُعدًا تجاريًّا على الرحلات اللاحقة.

الأرض المجوَّفة

استَخدَمت الرحلات الاستكشافية التخيُّلية في الخيال العلمي المبكر ثلاثَ مواقع رئيسية للأحداث؛ ألَا وهي الأرض نفسها، والفضاء القريب، وجوف الأرض. وعلى الرغم من أن فكرة الأرض المجوَّفة قد استُخدمت من قبلُ لأغراض خيالية أو ساخرة، فإن قصص الأرض المجوَّفة تطورت في أواخر القرن التاسع عشر باعتبارها جنسًا أدبيًّا فرعيًّا مستقلًّا، ناتجًا جزئيًّا عن نظريات جون كليفز سيمس الابن، الذي اعتقد أن الأرض بها فتحات عند القطب الشمالي والقطب الجنوبي. قُدمت هذه النظرية — المعروفة باسم نظرية ثقوب سيمس — في شكل روائي من خلال رواية آدم سيبورن «سيمزونيا: رحلة استكشافية» (١٨٢٠)، والتي يرجِّح أن سيمس هو نفسه مَنْ كتبها. وبالقرب من نهاية القرن، ظهرت موجة من قصص الأرض المجوَّفة من بينها رواية إدوارد بولوير ليتن «العِرْق القادم» (١٨٧١)، والتي تحكي عن شاب أمريكي يسقط داخل بئر منجم ليجد نفسه في عالم يمثل مستقبله الوشيك. في هذه المرحلة المتقدمة، أصحبت النساء يتمتعن باستقلال أكبر بكثير، وظهر نوع من الطاقة يشبه الكهرباء ويُدعى فريل (أي ذكوري) يستخدمه عرق مسيطر.

من بين قصص الأرض المجوَّفة، تتميز رواية «إتيدوربا» (أي أفروديت) — التي نشرها جون يوري لويد، اختصاصي علم العقاقير بولاية سينسيناتي، عام ١٨٩٥ — من حيث إنها لا تصف حضارة منفصلة، بل تقدم سلسلة من المشاهد السريالية أشبه بالهلاوس. تُعرض القصة في إطار متقن كحكاية يرويها «رجل عجوز أبيض الشعر»

تعرَّض للاختطاف ثم نُقِل إلى مركز الأرض. أحد أول المشاهد التي يراها هي «غابة فطر» تتكون من أعداد هائلة ومتعددة الألوان من فطر عيش الغراب تلوح أمامه على ارتفاع شاهق، ويحدد هذا المشهد الطابع الرئيسي للرواية؛ حيث يتنقل المسافر باستمرار بين حالات أشبه بالحلم. تتسم النقلات بطابع فجائي وسريالي، وتختلف عن أي جولة بمساعدة مرشد يمكن تصورها في هذا العالم تحت الأرضي. وقد دفعَت التحولاتُ في البُعد والاهتمام بالروائح والأصوات بعضَ النقاد إلى زعم أن «إتيدوربا» تشبه سلسلة من الرؤى الناتجة عن تعاطي عقَّار مخدر.

تميل قصص الأرض المجوَّفة إلى تجاهل الكثير من العوائق المادية المتضمَّنة في تصور عالَم داخل الأرض يحتفظ بكثير من سمات الحياة الموجودة على السطح؛ على سبيل المثال، يقدِّم الموقع الداخلي لسلسلة قصص إدجار رايس بوروز التي تحمل عنوان «بيلوسيدار» (بدأ نشرها عام ١٩١٤) إلى القارئ مزيج بوروز النموذجي من أعراق «بدائية»، ومناظر طبيعية استوائية، ومخلوقات بدائية. ويستخدم المكان ها هنا لتبرير فيض المغامرات العجيبة التي تواجه البطل وتجسيد الطابع الخيالي للارتحال نحو الماضي التطوري، في حين تربط روايات أخرى أحداثها بالاحتمالات الممكنة داخل حاضر الكاتِب؛ فعلى سبيل المثال، بنى ويليام آر برادشو روايته «إلهة أتفاتابار» عام ١٨٩٢ على الدعاية المحيطة برحلات استكشاف القطب الشمالي في زمنه كي يصف اكتشاف عالَم داخلي يُؤوي حضارات معقدة. وتدور أحداث الرواية وقت اندلاع الحرب الأهلية الأمريكية عندما «تنقذ» حملة تحت قيادة أمريكية مساحة من الأرض لصالح الإمبراطورية وتفتح الباب لآفاق جديدة ومذهلة من الاستغلال التجاري. تتسم الرواية بالطابع العجائبي المُثير الذي تشترك فيه معظم قصص الأرض المجوَّفة، لكنها تصرِّح على نحو لافت للنظر بفكرة أن هذا العالم الآخر الغامض آنَ أوانُ غَزْوه واجتياحه.

الخيال العلمي وفكرة الإمبراطورية

ربط جون ريدر وغيره من دارسي الخيال العلمي بزوغ هذا النوع الأدبي قرب نهاية القرن التاسع عشر بازدهار الإمبراطورية. ويزعم ريدر أنه منذ عام ١٨٧١ فصاعدًا، بدأ الخيال العلمي يطوِّر «مجموعة السمات المتشابهة» الخاصة به، والتي بدأت بدورها في بَلْورة هويته كجنس أدبي. تَعْرض رواية جون جاكوب أستور الرابع «رحلة في عوالم أخرى» (١٨٩٤) مثالًا جليًّا على الصلة بين الإمبراطورية والسفر عبر الفضاء. تدور أحداث الرواية

عام ٢٠٨٨ — وبحلول هذا الزمن نجحت الولايات المتحدة في تحقيق السيطرة على العالم — وتحكي عن مسافر عبر الفضاء ينطلق في رحلة استكشافية معتبِرًا نفسه أداة لمواصلة تحقيق مصير الأمة من الانتصارات الإقليمية والتكنولوجية. ومع تقدم الرحلة، يكتشف أشياء أعجب وأعجب؛ إذ يَجِد فِيَلَة ماستودون على كوكب المُشتري، وتنانين وأرواحًا على كوكب عُطارد. وعند نهاية الرحلة، تطير سفينة الفضاء إلى الوطن لتحظَى باحتفاء مُذهِل. لم يقتصر استثمار أستور في فكرة الإمبراطورية على الأدب فحسب؛ ففي عام ١٨٩٨، قدَّم تمويلًا لكتيبة من المتطوعين للقتال في كوبا أثناء الحرب الأمريكية الإسبانية. يعكس الحس القومي لدى أستور سمة عامة تميِّز قصص نهاية القرن الاستكشافية؛ وهي تحديدًا تحمُّسها الدائم؛ فسواء أكان الدافع الظاهري هو العلم أو المغامرة، فإن هدف الاحتلال الإمبريالي النهائي نادرًا ما يبتعد عن المشهد.

مع أوائل القرن العشرين، برز جنس أدبي فرعي من أدب الاستكشاف يُعنى باكتشاف العوالم المفقودة. حددت رواية آرثر كونان دويل بعنوان «العالم المفقود» (١٩١٢) إطار هذا التصنيف ونمطه العام عبر وصف أحداث اكتشاف البروفيسور تشالينجر لسهل في قلب حوض نهر الأمازون تقطن به كائنات حية بدائية ورجال قِرَدة بدائيون. تَلَتْ روايةَ كونان دويل روايةُ إدجار رايس بوروز «الأرض التي غفل عنها الزمن» عام ١٩١٦ والتي تحكي مجددًا عن اكتشاف مماثل، لكنه ها هنا في القارة القطبية الجنوبية. ويقابل بطل الرواية مخلوقًا يشبه الإنسان، لكنْ هل هو إنسان حقًّا؟

> لم أستطع التحديد؛ إذ كان يشبه القرد بقدرِ ما يشبه الإنسان. كانت أصابع قدميه الكبيرة بارزة بروزًا جانبيًّا كالشعوب التي تعيش فوق الأشجار في برونيو والفلبين وغيرهما من المناطق النائية؛ حيث ما زالت الأنواع الدنيا من البشر باقية على قيد الحياة. أما ملامحه فهي على الأرجح مزيج من إنسان البيتيكانتروب — واسمه أيضًا إنسان جاوة القرد — وابنه إنسان بلتداون الذي عاش في مقاطعة ساسكس في عصورِ ما قبل التاريخ.

يحتار المسافِر بين الماضي والحاضر، إلَّا أن تشكُّكه لا يؤدي قط إلى زعزعة قناعته الضمنية بتفوقه التطوري. ينزع أدب الأجناس المفقودة إلى عرض الاستطلاع والاستكشاف الإمبريالي في صورة مغامرة. كان إتش رايدر هاجارد هو المروِّج الرئيسي لهذا الجنس الأدبي الفرعي عبر روايته «كنوز الملك سليمان» (١٨٨٥) والأجزاء المتمِّمة لها، والتي تصف عوالم

خرافية كامنة في جوف الأراضي الأفريقية. تُعرَف هذه الروايات باسم «فانتازيا الاحتلال»؛ حيث يتصرف المستكشفون من منطلق رغبة في الاستيلاء على الأرض وممارسة الجنس — فالأميرات الجميلات مكوِّن أساسي من مكوِّنات الرواية — وحيث تُحرَّف حقيقة الغزو والاحتلال على نحو منهجي لتصبح عودة إلى الماضي التاريخي للأبطال أو استعادة لِهبَات الطبيعة. من الممكن أيضًا النظر إلى حكايات الأجناس المفقودة على أنها قصص عن السفر عبر الزمن؛ حيث يُقابِل المستكشفون أنواعًا بدائية من البشر؛ ففي رواية كونراد «قلب الظلام» (١٩٠٢)، يرتحل مارلو نحو جوف الأراضي الأفريقية، وفي نفس الوقت نحو بدايات الزمن التطوري. وفي أحد أكثر المشاهد دراميةً في روايته، يعترف على مضض بوجود أوجه شبه بينه وبين أحد السكان المحليين. من الواضح إذن أن قصص العالم المفقود تمهِّد الطريق لفكرة رئيسية في الخيال العلمي سنتناولها في الفصل التالي؛ ألا وهي مقابلة الكائنات الفضائية.

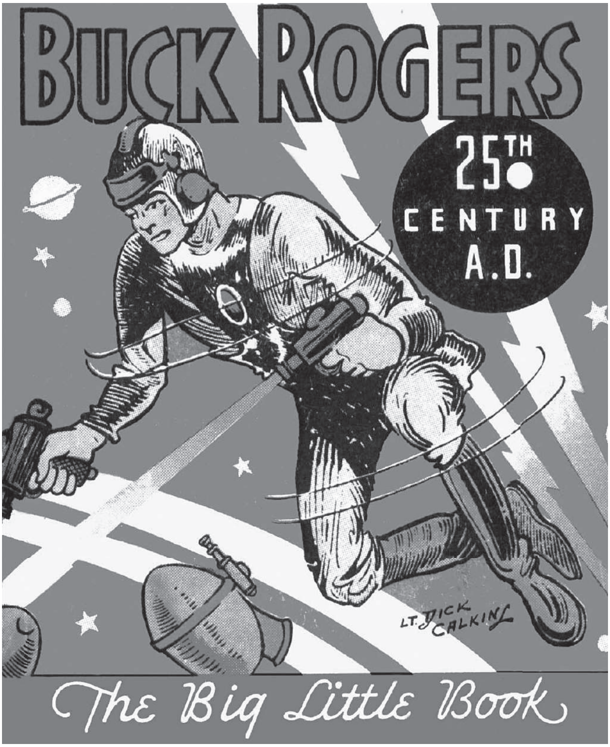
أوبرا الفضاء: حروب النجوم

حسب منطق الإمبراطورية، الكواكب جاهزة على الدوام للاحتلال؛ ومن ثمَّ ليس من قبيل المصادفة أن أولى روايات حروب النجوم المكتوبة بالإنجليزية نُشِرت في أوج ازدهار الإمبراطورية البريطانية. وفي الواقع، وُصف نمط المغامرة الذي يلعب دورًا محوريًّا في قصص أوبرا الفضاء بأنه «شكل خُرافي من الاستكشاف والاحتلال الاستعماري»؛ فعلى سبيل المثال، تصف رواية مجهولة الكاتِب تحمل عنوان «رجل بالخارج» (١٨٨٧) كوكب الأرض بعد خضوعه بالفعل لسيطرة الولايات المتحدة الأمريكية، وتصوِّر ارتحال المستوطِنين إلى القمر، وكواكب الزهرة والمريخ والمشتري وعطارد والكويكبات. أسَّست الرواية نمطًا ستتبعه الكثير من قصص الخيال العلمي التالية؛ ألَا وهو عرض الكواكب في صورة أُمَم أو مستعمرات افتراضية وإسقاط النزاعات الإقليمية على المجموعة الشمسية. في هذه الرواية ينشب نزاع تجاري بين الكواكب، لكنه لا يؤدي أبدًا إلى اندلاع الحرب فعليًّا، على عكس ما يحدث في رواية روبرت ويليام كول «الصراع من أجل الإمبراطورية» (١٩٠٠). تبدأ الرواية في عام ٢٢٣٦ وتصوِّر حقبة سلام بريطاني كوني؛ أي تصوِّر عالمًا خاضعًا لهيمنة الأنجلوساكسونيين، الذين اخترعوا وسيلة للسفر عبر الفضاء في «سفن تتنقل عبر النجوم». تندلع الحرب بين الأرض ونجم الشِّعْرَى اليمانية، الذي يُشبِه سكانُه البشرَ من جميع النواحي، لكنهم يمتلكون تكنولوجيا عسكرية أكثر تقدُّمًا. ينجح أسطول نجم

الشعرى اليمانية الضخم المكوَّن من المناطيد ذات المحركات في جعل الإمبراطورية تتقهقر إلى مركزها ويقصف مدينة لندن. وبينما يبدو أن مصير لندن والإمبراطورية بأكملها قد حُسِم، يخترع عالِم بريطاني جهازًا يُطلِق موجات قوة تعكس مسار الحرب على نحو مفاجئ وحاسم. وهكذا يستعيد الأنجلوساكسونيون السيطرة على الفضاء ويقصفون عاصمة نجم الشعرى اليمانية؛ مما يؤدي إلى استسلام سريع.

أسست تلك الإسقاطات المبكِّرة لفكرة الإمبراطورية على الفضاء نمطًا اتبعتْه قصص أوبرا الفضاء التي بدأت تَظهَر في المطبوعات الرخيصة في فترةِ ما بين الحربين العالميتين. ابتُكِر مصطلح «أوبرا الفضاء» عام ١٩٤١ لتمييز قصص الخيال العلمي المبتذلة، واحتفظ بمعناه السلبي حتى ثمانينيات القرن العشرين عندما أُعيدَ تعريفه ليشير إلى مغامرات الخيال العلمي. وشهدت تلك الفترة إحياءً لقصص أوبرا الفضاء على يدِ كُتَّاب مثل إيان إم بانكس، وديفيد برين، ودان سيمينز ممَّن أدخلوا تعديلات على هذا الجنس الأدبي الفرعي عبر أشكال سردية أكثر تطورًا. وفي الفترة بين الحربين العالميتين، تحظى قصتان من قصص أوبرا الفضاء بأهمية خاصة؛ الأولى هي مجموعة من القصص المتصلة، كتبها فيليب فرانسيس نولان في عامَيْ ١٩٢٨ و١٩٢٩، وقدَّم من خلالها شخصية أنتوني روجرز، الذي سرعان ما أُعيدت تسميته ليصبح باك روجرز في سلسلة القصص المصوَّرة الصادرة لاحقًا.

في المجلد المُجمَّع الذي يحمل عنوان «أرمجدون ٢٤١٩ بعد الميلاد» يستغرق البطل في حالة سُبات في وقت كانت فيه الولايات المتحدة الأمريكية هي أقوى أمَّة في العالم، وعندما يستيقظ في القرن الخامس والعشرين يَجِد بلادَه طالَها الدمار وتحكمها سلالة الهان الصينية القاسية. تنتمي حكاية نولان في الأساس إلى قصص «خطر الشعوب الصفراء» الذي يُهدِّد الشعوب البيضاء مع إضافة بعض الأسلحة المستقبلية. تتواتر أحداث القصة لتصف الكفاح الهادف إلى أن تستعيد الولايات المتحدة وباقي العالم حريتها، ومن أجْل إلْحاق هزيمة نهائية بـ «ذلك العِرْق البَشِع من بين الأعراق البشرية»؛ أي الصينيين. وسنتعرف بعد قليل على الدافع إلى إحياء وتطوير سلسلة أفلام باك روجرز في سبعينيات القرن العشرين. أما القصة الثانية التي أسست لهذا الاتجاه؛ فترجع إلى الفترة نفسها، وتحمل عنوان «سكايلارك» (١٩٢٨) بقلم إي دوك سميث. ساعد هذا العمل في إرساء قالب البطل النمطي لقصص أوبرا الفضاء عبر شخصية ريتشارد سيتون، العالِم والرياضي و«المقاتِل بالفطرة»؛ أي باختصار رجل المواقف الجذَّاب. تبدأ الرواية باكتشاف البطل



شكل ١-١: غلاف رواية «باك روجرز في القرن الخامس والعشرين بعد الميلاد» (١٩٣٣).

قُدْرة معينة تُتيح السفر عبر الفضاء؛ مما يؤدي إلى بناء سفينة فضاء تُدعَى سكايلارك، كما يتضح من عنوان الرواية. تنعكس إحدى سمات الحداثة في المعالَجة الروائية عبر إبراز الحاجة إلى الاستعانة بشركة إنشاءات تجارية من أجْل بناء السفينة بدلًا من الاكتفاء بالحماس الفردي، كما في حال قصص رحلات الفضاء السابقة. وكالعادة يُقابِل كلَّ بطل عدوٌّ شرِّير، وهو دَوْر يلعبه مندوب شركة الصُّلب العالمية عديم الضمير الذي يُنشِئ نسخة طبق الأصل من السفينة الأصلية ويحلِّق بها نحو الفضاء حاملًا معه حبيبة سيتون التعيسة الحظ دوروثي. يصف الجزء الأول من الرواية مطاردة سيتون لهذه السفينة

وإنقاذه لدوروثي. بعد ذلك، تحلِّق سفينة سكايلارك نحو كواكب مختلفة، بعضها تسكنه أعراق تملك هي أيضًا مَرْكبات فضائية متطورة. وبعد سلسلة من المغامرات التي تَلَتِ الوقوع في الأَسْر والهرب على نمط بوروز، يعود بطلنا سالِمًا إلى الأرض بصحبة رفاقه.

إذا تناولنا هذين العملين معًا، فسنجد أنهما ساعدا في تأسيس الخصائص المميزة لقصص أوبرا الفضاء؛ أَلَا وهي: البطل المثالي (رجل)، الأسلحة المستقبلية مثل مسدسات الليزر، والأحداث المتسلسلة التي تعجُّ بكل ما هو عجيب وغير متوقَّع، والصراع بين قوًى شديدة التعارض تمثل الخير والشر. وقد استغل جورج لوكاس تلك الخصائص في فيلمه «حرب النجوم» (ستار وورز) عام ١٩٧٧، الذي جمع شخصية باك روجرز مع مَشَاهد معارك من أفلام المخرج الياباني كيروساوا واعتمد في حبكته على دراسة جوزيف كامبل «البطل ذو الألف وجه». أضحت سلسلة أفلام «حرب النجوم» من أنجح الأفلام التجارية على الإطلاق. وبالإضافة إلى الفيلم وأجزائه اللاحقة والأجزاء التي تحكي أحداثًا سابقة لأحداث الفيلم الأصلي، اشتملت السلسلة على أفلام أخرى من بينها أفلام رسوم متحركة، والكثير من الروايات ضمن سلاسل فرعية داخل إطار الحكاية الرئيسية، بجانب كتيبات إرشادية عن كل فيلم، وقصص مصوَّرة، ومجموعة متنوعة من ألعاب الفيديو والكمبيوتر. كذلك كان المسلسل التليفزيوني «رحلة إلى النجوم» (ستار تريك) الذي أُذيع في الستينيات مستوحًى جزئيًّا من قصص باك روجرز، لكنَّ حبكته اعتمدت على رحلة مستمرة بلا هدف محدد عبر الفضاء تخوضها سفينة يو إس ستارشيب إنتربرايز، التي تتمثل مهمتها — حسب إحدى العبارات المميَّزة للمسلسل — في «أن تنطلق بشجاعة إلى حيث لم يَصِل أي بشر من قبل.» عيَّنت شركة الإنتاج كُتَّاب خيال علمي، مثل هارلان إليسون وثيودور ستيرجِن، لكتابة الحلقات التي تمحورت عادةً حول مواجهةٍ؛ تمحورت المواجهة الأولى في المسلسل حول مقابلة مَركبة غريبة في الفضاء يقودها مخلوق أشبه بالطفل. وكما هو الحال في سلسلة «حرب النجوم»، أدَّى مسلسل «رحلة إلى النجوم» كذلك إلى ظهور عدة مسلسلات تليفزيونية لاحقة وعدد ضخم من الروايات والصياغات الروائية لأحداثه.

قدَّم هاري هاريسون محاكاة ساخرة للطابع العسكري والذكوري المميَّز لقصص أوبرا الفضاء في رواية «بيل: بطل المَجرَّة» (١٩٦٥)، وهي عبارة عن إعادة سرد مستقبلية لرواية يوروسلاف هاشيك «الجندي الطيب شفيك». في هذه الرواية يصبح بيل بالمصادفة البحتة عضوًا في شرطة النجوم، بالرغم من احتجاجه بأنه «ليس شخصية عسكرية»، ثم ينطلق في سلسلة من الحوادث المؤسِفة والهزلية المميِّزة للأبطال الصعاليك، لا يعكس

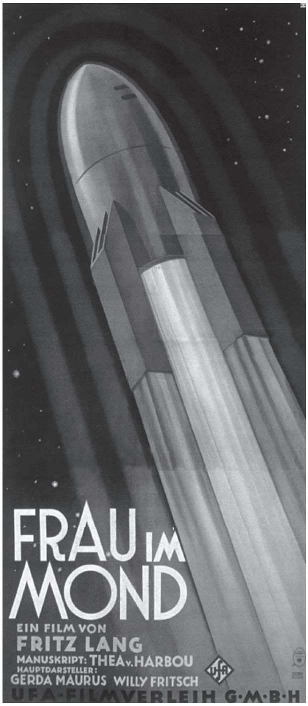
أثناءها أيًّا من صفات البطولة التقليدية المرتبطة بذلك النوع من الأدب القصصي. وفي سياق مماثل، ابتدع الكاتب البولندي ستانيسواف لِمْ شخصية رائد الفضاء أيجون تيشي، الذي يصف خبراته مع الحلقات الزمنية، واجتماعات المَجرَّة الإدارية، ومغامراته في الكواكب الأخرى مستخدمًا لغة عادية لا تُوحي بأي مشاعر وتسخر ضمنًا من جميع صور الرغبة في إنجاز أفعال بطولية في قصص أوبرا الفضاء.

سفن الفضاء

منذ فيلم جورج ميلييس «رحلة إلى القمر» عام ١٩٠٢ فصاعدًا، أصبحت سفينة الفضاء إحدى أيقونات الخيال العلمي الرئيسية، بتصميمها الأنيق الصاروخي الشكل، ومفاهيم الحرية والهرب التي تَعِد بهما. ويصور فيلم «امرأة على القمر» (وُمان إن ذا مون) ١٩٢٨، للمخرج فريتس لانج رحلة أدَّتْ في النهاية إلى ترك حبيبين على القمر بلا سبيل للعودة إلى الأرض.

في المشهد الأخير، يتعانق الحبيبان في ذروة عاطفية تشير إلى موتهما الوشيك. كان الفيلم هو أول عمل يستخدم العدَّ التنازلي عند إطلاق الصاروخ — حسبما ذكر توماس بنشون في روايته «قوس قزح الجاذبية» (١٩٧٣) التي تناولت صواريخ في-٢ — واعتمد على النصائح التكنولوجية التي قدَّمها مهندس الصواريخ هيرمان أوبرست. وفي رواية «عندما تتصادم العوالم» لإدوين بالمر وفيليب وايلي التي نُشِرت عام ١٩٣٣، تلعب سفينة الفضاء دور السفينة المُنقِذة. تدور أحداث الرواية حول اكتشاف كوكبين منحرفين عن مسارهما يتجهان نحو الأرض، ومع اقتراب أحدهما تتزايد المؤشِّرات الكارثية مثل الموجات المدية العملاقة، والرياح الجبَّارة، والحرائق المفاجئة؛ لذا تُبنَى سفينة فضاء كي تحمل القِلَّة الباقية المُنقِذة للجنس البشري بعيدًا عن الخطر. وحالَما تنطلق السفينة، يشهد المسافرون دمار الأرض، لكنَّهم يكتشفون في الواقع أن الكوكب الثاني صالح للعيش، بل وبه آثار تدل على أنه كان مأهولًا من قبلُ، وتنتهي الرواية بعبارات مبتهجة تُشِير إلى البدايات الجديدة، التي يحجب تفاؤلها العدد اللانهائي من الأسئلة العملية المتعلقة بقدرتهم على البقاء.

طوال النصف الأول من القرن العشرين، أصبحت رحلات الفضاء أحد مكوِّنات الخيال العلمي الرئيسية. وإحدى أشهر الروايات التي استَخدمت هذا النمط هي «رحلة السفينة بيجل الفضائية» (وهي رواية صدرت عام ١٩٥٠، وهي إعادة صياغة لقصص



شكل ١-٢: ملصق فيلم «امرأة على القمر» (١٩٢٩) للمخرج فريتس لانج.

قصيرة نُشِرت سابقًا) بقلم إيه إي فان فوجت، التي يذكِّرنا عنوانها بعنوان مذكرات تشارلز داروين — «رحلة السفينة بيجل» (١٨٣٩) — التي كتبها عن علم الطبيعة أثناء رحلاته حول العالم. إنَّ الغرض من رحلة فان فوجت هو الاستكشاف العلمي لصالح مؤسسة نيكسيال، ويطبق الكاتب افتراض داروين الزاعم بأن الاتصال مع الأنواع الأخرى سيولِّد صراعًا. تشهد السفينة بيجل الفضائية أربع مواجهات مُرتَّبة تنازليًّا وفقًا لأهميتها النسبية؛ الأولى مع مخلوق يُشبه القطة، ثم مع طيور تتمتَّع بقدرة على التخاطر، يليها مخلوق يعيش في الفضاء ويرغب في زرع بيض في عائل بشري، وأخيرًا مع كائن واعٍ طليق في الفضاء. ويصف عددٌ كبيرٌ من سلاسل قصص فان فوجت حكايات عن لقاءات

مع كائنات فضائية، وقد كانت كذلك روايته من أولى الروايات التي تصوِّر طاقم السفينة الفضائية وهم يعملون معًا.

قدَّمت آن ماكافري إعادة صياغة مهمة للصورة التقليدية لسفينة الفضاء في قصصها عن سفينة الفضاء هيلفا، التي بدأت مع قصة «السفينة التي غنَّتْ» عام ١٩٦١. تقع أحداث هذه السلسلة القصصية في المستقبل؛ حيث يُمنَح الأطفال المصابون بإعاقات بالغة فرصة التحول إلى سفن فضائية عن طريق حبسهم داخل قوقعة معدنية تتصل مباشرةً بأدمغتهم، وهو إجراء يُعزِّز قدراتهم وينطوي على «تعليم» (لا برمجة) ويتضمن كذلك مدَّ وصلات حِسِّية عبر أرجاء القوقعة المصنوعة من التيتانيوم. في هذا الإطار، يمثل «أهل القواقع» شكلًا مبكرًا من أشكال الإنسان نصف الآلي (سايبورج)، لكن قصص ماكافري تَستبدل التحكم التكنولوجي المركزي وتُحِلُّ محلَّه التحقيقات الفردية والتعديلات الذاتية التي تنفِّذها هيلفا نفسُها أثناء ابتكار وسيلة للغناء. أما التحليق بالنسبة لها فيُقدَّم كمغامرة تؤشر لمرحلة النضج وليس كرحلة علمية موجَّهة صراحةً. إن قوقعة هيلفا هي امتداد لوعيها، كي تتمكن من إظهار براعتها التكنولوجية أثناء رحلاتها عبر الفضاء — كان دور الطيَّار حكرًا على الذكور حتى ستينيات القرن العشرين — وفي نفس الوقت تطور قدراتها العاطفية، كأنْ تتعلم كيف تَحزَن على الموتى. وعلى نحو مماثل، تَعْرض الكاتِبة نعومي ميتشايسن في روايتها «مذكرات رائدة فضاء» (١٩٦٢) سلسلة أحداث تأملية حول علاقة راوية القصة بالأنواع الحية الأخرى، بدلًا من استخدام الأحداث المتسارعة.

٢٠٠١: أوديسا الفضاء

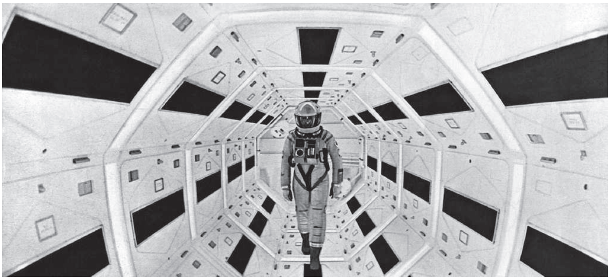
طالما دعم آرثر سي كلارك مجال استكشاف الفضاء، مروِّجًا له كأحد الأنشطة المميِّزة للنصف الثاني من القرن التاسع عشر. منذ عام ١٩٤٦، بدأ يتنبَّأ بعصر جديد من الاستكشاف، وفي عام ١٩٦٢ تنبَّأ بصحوة محتمَلة لأدب الملاحم أو على الأقل لنمط قريب منه: «من المؤكَّد أن الاكتشافات والمغامرات، والانتصارات، والمآسي الحتمية التي لا بد أن تصاحب درب الإنسان في اتجاه النجوم ستبعث على أدب بطولي جديد يومًا ما.» يؤكِّد كلارك دومًا على قدرة الخيال العلمي الفريدة على إثارة التعجب وإلهام القُرَّاء برؤًى عظيمة؛ ومن ثَمَّ، عندما تَظهَر سفن الفضاء فوق مدن العالم في رواية «نهاية الطفولة» (١٩٥٣)، تبدو القصة مثل سيناريو فيلم درجة ثانية من أفلام ذلك العَقد، إلى أنْ يبدأ الاتصال بالكائنات الفضائية. يقلِّل كلارك من مشاهد ظهور أولئك الوافدين

الجُدد إلى الحد الأدنى، لكنه يؤكِّد على حجمهم وهو المُعادِل الجسدي لتفوقهم العقلي. يبدأ الأسياد (الكائنات الفضائية) إنجاب أطفال على الأرض، يتمتعون بقدرات تخاطرية جديدة يستخدمها كلارك بجلاءٍ كدافع يساعد البشرية في التطور إلى مرحلة أكثر عقلانية، وهو السياق الذي مهَّد الطريق لأشهَر روايات كلارك عن رحلات الفضاء: «٢٠٠١: أوديسا الفضاء» (١٩٦٨).

كتب كلارك روايته أثناء إعداد الفيلم الذي أخرجه ستانلي كوبريك، على عكس عمليات تحويل أفلام الخيال العلمي إلى صيغة روائية في الفترات اللاحقة. تأتي رحلة الفضاء التي تدور معظم أحداث الرواية والفيلم حولها ضمن حكاية تمهيدية عن التقدم التكنولوجي البشري تُحاكي نمط أعمال إتش جي ويلز. يُطلَق على البطل البدائي في هذه المرحلة اسم مون-ووتشر (أي مُراقِب القمر)، وهي تسمية تهدف إلى إرساء الارتحال عبر الفضاء كهدف غريزي منذ لحظات البداية المبكرة. وتنتقل الرواية بعد عرض ملخص سريع للتطور الدارويني (تطوير الأدوات وأسلحة الدفاع عن النفس أثناء الصراع من أجل البقاء) إلى عام ١٩٩٩، وهي نقلة تَظهَر في الفيلم على نحو تصويري عندما تتحوَّل عَظْمة مُلْقاة في الهواء إلى محطة فضاء. مع حلول هذا العام، تصبح خدمة نقل الرُّكَّاب إلى القمر عبر المراكب الفضائية أمرًا شائعًا، لكن الأحداث الدرامية تبدأ مع استخراج لوح أسود غامض من تحت الأرض، يرسل إشارة إلى كوكب عُطارد. ثم يقفز السرد مجدَّدًا للأمام حتى عام ٢٠٠١ وتبدأ الرحلة الرئيسية مع مهمة «مَركبة ديسكفري وان» المتجهة إلى زُحَل، ويقودها رائدا الفضاء باومان وبول.

وبغضِّ النظر عن الإشارة الملحمية في العنوان، تتخلَّل الرواية إشارات أخرى إلى رحلات شهيرة في الماضي، وكأن كلارك يُلمِح إلى أن الرحلة الحالية هي ذروة المغامرة البشرية. ويستدعي عنوان الجزء الأخير — «ما وراء النجوم» — من الرواية فكرةً رئيسيةً أعظمَ من فكرة العنوان الأصلي. رغم ذلك تواجه الرحلة عددًا من الصعوبات؛ فعلى ما يبدو تُصاب إحدى الوحدات بخَلَل، ويَفتح هال — كمبيوتر السفينة — غرفَ معادلةِ الضغطِ متسبِّبًا في مصرع بول. ثم يتضح بعد ذلك أن الهدف الحقيقي للبعثة هو استكشاف إيابيتوس، أحد أقمار زُحَل؛ بينما كان الهدف في الفيلم هو الوصول إلى المُشتري.

تبدأ الذروة السريالية للرحلة عندما تصل السفينة «ديسكفري وان» إلى إيابيتوس، ويدخل باومان مبنًى ضخمًا مطابقًا لذلك الموجود على القمر. وبينما يقترب من هدفه، يرى ما يُشبه مرآبًا لسفينة فضاء مهجورة، ثم مَشهدًا متغيِّرًا لبُقَع متألِّقة من الضوء،



شكل ١-٣: لقطة من فيلم «٢٠٠١: أوديسا الفضاء» للمخرج ستانلي كوبريك (١٩٦٨).

حتى يجد نفسه فجأة في جناح بفندق واشنطن. وبحلول ذلك الوقت، تَزدَاد الهلاوس كأنها تقع داخل عقله؛ فتندفع الأشياء داخل بؤرة التركيز وخارجها، ويَعبُر وعيُ باومان عتبة «بوابة نجمية»، وتنتهي القصة بمشهد ولادة جديدة يحفل بالتداعيات الروحية. وقد صرَّح كوبريك أن «مفهوم الإله يقع في قلب «٢٠٠١: أوديسا الفضاء»»؛ وهو رأيٌ أكَّده كلارك؛ فمِن وجهة نظر كوبريك، تُرِكَت الرمزية الروحية في الفيلم غامضة عن عمدٍ من أجْل السماح للمشاهدين بإسقاط تفسيراتهم المختلفة عليها، وتتضمن النهاية على الأقل ثلاثة أجزاء مختلفة: الوصول إلى الوجهة، يَلِيها الرجوع إلى الماضي، ثم البزوغ الوشيك للميلاد الجديد. ويرجع كلارك إلى الرمزية الروحية الغامضة لسفينة الفضاء في رواية «موعد مع راما» (١٩٧٣)؛ حيث تقترب سفينة فضاء أسطوانية ضخمة تُدعَى «راما» من الأرض، فتُرسَل البعثات الاستكشافية لفحصها، لكنه نظرًا لحجمها الضخم، تُوضَع خريطة لها وكأنها كوكب مصغَّر. وعلى الرغم من تطورها التكنولوجي الواضح، واحتوائها على كائنات سايبرنيتيكية يُطلَق عليها اسم «بيوت»، فمع نهاية الرواية تغادر راما المجموعة الشمسية دون أن يتضح غرضها لأيٍّ من أهل الأرض. يؤكِّد كلارك هذا الغموض عن طريق الإشارة إلى المسيحية، والهندوسية، والأساطير الإغريقية؛ فربما تكون المَركبة عبارة عن تجلٍّ ديني روحي، وقد لا تكون كذلك أيضًا.

برنامج الفضاء الأمريكي

أدَّى هبوط مَركبة الفضاء أبولو ١١ على القمر عام ١٩٦٩ إلى تغيير نمط استكشاف الفضاء في الخيال العلمي تغييرًا جذريًّا عن طريق قلب مفهومنا عمَّا يمكن تحقيقه؛ فلم يَعُدْ ممكنًا لقصص الاستكشاف الفضائي تجاهل العلم بعد هذا الحدث، وبعد إرسال مِسبارَين آليَّين إلى كوكبَي المريخ والزُّهَرة كذلك. والآن تَستَخدِم وكالة ناسا كتابات الخيال العلمي على نحو روتيني في مراكزها التعليمية التي تدرِّس تكنولوجيا الفضاء، فضلًا عن أن عددًا من أفراد طاقمها هم أنفسهم كُتَّاب خيال علمي؛ ففي عام ٢٠٠٤، عقدت ناسا أول نقاش حول تعديل ظروف كوكب المريخ لتماثِل الظروف على كوكب الأرض مع كُتَّاب خيال علمي من بينهم آرثر سي كلارك وكيم ستانلي روبنسون. وقد أَتْبَع روبرت زوبن — مؤسِّس جمعية المريخ — حملته الترويجية لاستكشاف المريخ برواية «الهبوط الأول»، الصادرة عام ٢٠٠١، والتي تدور أحداثها حول اكتشاف حياة بيولوجية على الكوكب. ويبذل الروائيون الذين يتناولون موضوع المريخ — وهم في أغلب الأحيان علماء مدرَّبون — جهدًا شاقًّا للتوفيق بين قصصهم وبين الإنجازات العلمية المعروفة. أحد الخيارات التي استخدمها الكاتِب بِين بُوفا هي إضافة «بنك بيانات» منفصل يشمل المعلومات المرتبطة بالقصة في رواياته، بينما يُفضِّل عالِم الفيزياء الفلكية جريجوري بينفورد دمْج العلم في قلب السرد. يتلاعب بينفورد بالألفاظ في عنوان روايته «سباق المريخ» (١٩٩٩) (إذ إن الترجمة الإنجليزية لكلمة سباق هي race التي تعني كلًّا من العِرْق والسباق) كي يشير إلى احتمالية الحياة على المريخ — إحدى الفِكَر الرئيسية في هذا النوع من الأدب — والترتيبات الجديدة لتمويل رحلة إليه بعد حادث الانفجار الكارثي الذي وقع أثناء إطلاق إحدى المركبات الفضائية وأسفر عن سَحْب الكونجرس لدعْمه للمشروع. لكن الاتحاد المالي لبعض البنوك يعرض ٣٠ مليار دولار لَمَنْ ينجح أولًا في إرسال بعثة ناجحة إلى المريخ. فيصف جزءٌ من الرواية التنافُس من أجْل الدعاية والتمويل على الأرض، بينما يصف جزءٌ آخَر بدءَ جهود الاستطلاع العلمي لسطح المريخ واكتشاف كائنات على يدِ جوليا بارث، عالِمة البيولوجيا وبطلة الرواية. لكن الكتاب يحوي عنصرًا ثالثًا يَحُول دون تحوُّل الرواية إلى نموذج آخَر لروايات الخيال العلمي الصارم؛ إذ تُشير شخصيات بينفورد ضمن سياق السرد إلى أحداث سابقة للرواية وردت في معالجات أخرى تناولت كوكب المريخ، لا سيما فيلم «الزاحف المجهول» (ذا كريبينج أن-نون) (العنوان الأمريكي لفيلم «تجربة كواترماس» (ذا كواترماس إكسبريمنت) البريطاني، الذي عُرِضَ عام ١٩٥٥)،

الذي تدور أحداثه حول رائد فضاء تسلَّل إلى جسده كائنٌ فضائي حيٌّ، وكذلك فيلم «المريخ في حاجة إلى نساء» (مارس نيدز ويمين) ١٩٦٨، في إشارة ضمنية ساخرة لبطلة بينفورد نفسها. بمجرد أنْ تبدأ الكائنات الحية في النمو، تزداد الأحداث قتامة بل ويُلمح السرد إلى نمو كائن شبيه بالإنسان قد يهدِّد الطاقم. وهكذا، يتمكن بينفورد من الجمع بين السيناريوهات الأقدم المُتخيَّلة للحياة الفضائية والاكتشافات العلمية الجديدة على ذلك الكوكب في الوقت نفسه.

يقدِّم كلٌّ من روبنسون، وبُوفا، وبينفورد وجهة نظر إيجابية عن برنامج الفضاء الذي كان في الواقع موضوع جدل في مراحله الأولى؛ ففي فترة مبكرة ترجع إلى عام ١٩٥٦، وجَّه جيمس بليش انتقادات قاسية لنظام حكومي مركزي السلطة يقسِّم علماء الأبحاث في ذلك البرنامج ويعزلهم بعضهم عن بعض لأسباب تتعلَّق ﺑ «الأمن» القومي. وفي تصوير سلبي لاحق لاستكشاف الفضاء، تدور أحداث رواية باري مالزبيرج «ما وراء أبولو» (١٩٧٢) حول مشروع رواية يكتبها الناجي الوحيد من بعثة إلى كوكب الزُّهَرة، وتَحُوم دومًا ظلالٌ من الشكِّ حول حالته العقلية.

الفضاء الداخلي

في مجلة الخيال العلمي «نيو ورلدز»، الصادرة عام ١٩٦٢، أبدى جيه جي بالارد اعتراضه الشهير على سيطرة «قصص الصواريخ والكواكب» على الخيال العلمي. وعلى الرغم من سباق الفضاء الجاري وقتها بين الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفييتي — أو ربما بسببه — زعم بالارد أن الخيال العلمي يحتاج إلى اتجاه جديد وصرَّح قائلًا: «إن أهم تطورات المستقبل القريب لن تحدث على القمر أو المريخ، بل على الأرض، وإن الفضاء الداخلي لا الخارجي هو ما يحتاج إلى استكشاف.» وأضاف أنه بدلًا من التركيز التقليدي على العلم، فإنه يفضل تحرُّك مجال الخيال العلمي نحو التجريد: «بدلًا من معالجة الزمن وكأنه طريق مَهِيب تحفُّه المَشَاهد الطبيعية، أتمنَّى أن أراه يُستخدَم كما هو على حقيقته، كمنظور للشخصية وتوضيح لمفاهيم مثل المنطقة الزمنية، وأغوار الزمن، وزمن النفس البشرية العتيقة.» اتفق عدد من معاصري بالارد مع رؤيته الرافضة لقصص الفضاء التقليدية، رغم أن ممارساتهم اتخذت اتجاهات مختلفة؛ إذ أكثرَ مايكل موركوك من استخدام فكرة السفر عبر الزمن، بينما بدأ دوجلاس آدامز في كتابة سلسلة «المسافر المتطفل» (وهي في الأصل مسلسل خيال علمي إذاعي كوميدي) مع قصة «دليل المسافر

المتطفل إلى المَجرَّة» (١٩٧٩)، والتي تقلِّص الفضاء إلى مساحة يمكن اجتيازها بنفس بساطة الحصول على توصيلة مجانية من أي سيارة مسافرة.

وفي الواقع، ظهر بالفعل عدد من مؤشرات التغيير قبل تصريح بالارد بوقت طويل. إحدى أُولَيَات الروايات التي طبَّقت اكتشاف التركيب الذري على الأدب كانت رواية راي كِمنجز «الفتاة داخل الذرة الذهبية» (١٩٢٢)، التي نُشِرت بعد فترة قصيرة من توقفه عن العمل كمساعِد لأديسون. في هذه الرواية، يكتسب بُعْد الفضاء مدًى جديدًا عندما يكشف عالِم أمامَ أصدقائه المذهولين أنه اكتشف عالَمًا كاملًا داخل ذرة واحدة. تحتوي الرواية على عنصر من عناصر الفانتازيا الشهوانية؛ فعندما يُكبِّر العالِم خاتَم زواج أمِّه تحت الميكروسكوب إلى حدٍّ هائل، يلمح فتاة شابة جميلة تجلس في كهف؛ مما يدفعه إلى اختراع مادة كيميائية قادرة على تصغير حجم المرء أو تكبيره، على غرار تلك المادة التي كانت أَلِيس تحتسيها من زجاجات في بلاد العجائب. في هذه القصة يحل تغيُّر الحجم محلَّ السفر، لكنه يؤدِّي إلى نتائج غير متوقَّعة؛ فعندما ينكمش البطل الكيميائي، تصبح الأشياء في العالَم الحقيقي ضخمة وخطيرة؛ ومن ثمَّ، يدخل عالمًا سرياليًّا من السهول المتحولة والمنحدرات التي تظهر فجأة، ويواجه خطرًا مستمرًّا ينبع من الهيئات المتضخمة للأشياء والكائنات التي لم يتْركها خلفه. وبعد إرساء تلك الاختلافات الصارخة في البُعد، يحوِّل كِمنجز السرد إلى قصة أخرى من قصص العالم المفقود؛ حيث يكتشف البطل وجود عِرقين داخل الذرة على خلافٍ بعضهما مع بعض.

عقب أربع سنوات فحسب من دعوة بالارد للتغيير، نَقَل المخرج ريتشارد فلايشر نمطَ الرحلة إلى داخل جسم الإنسان؛ ففي فيلمه «رحلة رائعة» (فانتاستيك فوياج) ١٩٦٦، يَستخدم الحربَ الباردة كدافع لأحداث الفيلم؛ فعندما يهرب عالِم سوفييتي — كان يُجري تجارب على تقنيات لتصغير الأشياء — إلى الغرب، تؤدِّي محاولة لاغتياله إلى إصابته بجلطة دموية في الدماغ. ومن أجْل إنقاذ حياته، يستقلُّ طاقم صغير غواصة تُدعَى بروتوس، ويُقلص حجمهم ليُعادل حجم ما يُطلَق عليه الآن يرقة نانوية، ويُبحِرون عبر الأوعية الدموية في جسم العالِم، حتى يَعثروا أخيرًا على الجلطة. تتعقد الأحداث على يد أحد أفراد الطاقم، الذي يتَّضح أنه عميل شيوعي، وفي سباق مع الزمن يتخلَّص أفراد الطاقم من الجلطة ويَهربون من الجسم عبر العينين. وبغضِّ النظر عن استحالة الفكرة — التي أضحَتْ أقلَّ استحالة الآن نوعًا ما عن وقت عرض الفيلم نتيجة لتقنيات التصغير الطبِّية التي اكتُشِفت لاحقًا — فإن الفيلم يستحضر نوعًا سرياليًّا جديدًا من فن تصوير

«استخدام الأجسام» عن طريق عرض صور فائقة الضخامة للأعضاء البشرية الداخلية. ويُعَدُّ الفيلم الكوميدي «فضاء داخلي» (إنر-سبيس)، الذي عُرِضَ عام ١٩٨٧، تطويرًا إضافيًّا لموضوع هذا الفيلم؛ حيث تدور الأحداث حول خَلَل يحدث أثناء تجربة لتصغير عيِّنة بشرية من أجْل حقن تجريبي داخل أرنب؛ ممَّا يؤدِّي إلى صراع بين هيئات متنافِسة من أجْل حيازة هذه التكنولوجيا.

في سياق التجارب الدوائية التي أُجريت في ستينيات القرن العشرين، تتوافق تصريحات بالارد حول الفضاء الداخلي مع الاتجاه الذي يَصِف هذه التجارب التي تحدث في «الداخل». وتَظَلُّ مجموعة برايان ألديس «حافي القدمين داخل الدماغ» (١٩٦٩) تعكس تطبيقًا مؤثِّرًا لهذا المفهوم عن طريق وصفها لعالِم يعيش فترةَ ما بعد الحرب عقب سقوط قنابل تُطلِق موادَّ تُسبِّب الهلوسة. وقد نُشِرت قصص هذه المجموعة في الأصل كسلسلة قصص تحت عنوان «حرب الدماغ الحِمضية». أما بطل القصة كولين تشارتريز — الذي يذكِّرنا اسمه بمبتكر شخصية «القديس» الخيالية — فهو في الحقيقة صربيٌّ يسافر عبر أوروبا الغربية إلى بريطانيا، وحالما يصل إليها، يؤدي تأثير المواد المسبِّبة للهلوسة في الجو إلى تشويه الواقع على نحو غير متوقَّع؛ ممَّا يؤدي إلى زعزعة استقرار المكان والزمان. وعلاوة على ذلك يطبق ألديس هذا التأثيرَ على النص ذاته الذي يتنقل داخل السرد وخارجه، ويربط دومًا بين الخبرات التي يمر بها تشارتريز وبين الانهيار العام في المجتمع الأوروبي.

في مجموعة المقتطفات الأدبية التي قدَّمتْها جوديث ميريل عام ١٩٦٨ في كتاب بعنوان «إنجلترا وموجة الخيال العلمي»، جمعت الكاتبة استعارات الخيال العلمي وتناوُل العقاقير عن طريق تقديم المساهمين في العمل، وكأنهم في «رحلة» على متن «سفينة استطلاع» نحو جهات غير معلومة. قد تنتج هذه العملية عن تجريب واعٍ، كما حدث في قصص ويليام بوروز الأولى، الذي يفتخر بمعرفته المتخصصة بالعقاقير ذات التأثير العقلي. تَمحوَرَ أحد اهتمامات بوروز الرئيسية حول السيطرة، وقد استغل الخيال العلمي مرارًا وتكرارًا للتعبير عن اقتناعه بأن الإنسان عبارة عن «آلة ناعمة»؛ أي كائن حي يتصل بهيئةِ تحكُّم يُطلَق عليها «استوديو الواقع»؛ ففي روايته «الآلة الناعمة» (١٩٦١، ١٩٦٦)، يصوِّر هجومًا على هذا الاستوديو في محاولة لانتزاع السيطرة على الفضاء الداخلي واستعادتها. ويوحي مصطلحُه المَجازيُّ «فيلم الواقع» بأن الواقع ذو طبيعة مسبقة التصميم، وهو ما سنجده متكررًا في أدب فيليب كيه ديك وآخرين.

عندما دعا بالارد في الأصل لاستكشاف الفضاء الداخلي، كان يقترح في المقام الأول ابتعادًا عن حكايات رحلات الفضاء، ولكن ليس بالضرورة تحركًا نحو الاستكشاف النفسي. ومنذ تصريحه عام ١٩٦٢، مرَّ مفهوم الفضاء الداخلي في حد ذاته بمجموعة من التحولات من بينها التخطيط البصري، والتصوير الميكروسكوبي الداخلي، وبالطبع الفضاء السايبري، وهو مصطلح عرَّفه كاتِب الخيال العلمي الأمريكي ويليام جيبسون عام ١٩٨٢ وقدَّم شرحًا شهيرًا له في رواية «نورومانسر» (١٩٨٤) كما يلي:

> هلوسة يمرُّ بها يوميًّا بالتراضي ملياراتٌ من العمال التقليديين — في كل أمة — على يد أطفال يتعلمون مفاهيم رياضية ... عرضٌ حي للبيانات المستخلصة من بنوك المعلومات على كل كمبيوتر في المنظومة البشرية؛ تعقيدٌ لا يمكن تصوُّره؛ خطوطٌ من الضوء تصطفُّ في اللافضاء العقلي؛ تكتلاتٌ ومجموعات متألقة من البيانات، تتبدَّد مثل أضواء المدينة.

إنَّ تفسير الفضاء السايبري يتضمن تناقضًا حتميًّا باعتباره فضاءً ولافضاءً في الوقت نفسه، أمَّا الآن وهو مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالإنترنت والشبكة العنكبوتية، أصبح كِلَا التعبيرين يحملان استعارات مدمجة تتعلق بالأنظمة المتجسدة لنقل المعلومات. كذلك يضِيف فعل «تصفح» الإنترنت بُعدًا شبه جسدي أكبر لعملية البحث عن المعلومات.

ورغم ذلك، فإن مصطلح «الواقع الافتراضي» بالذات يرتبط ارتباطًا مباشرًا إلى أقصى حدٍّ بالتصورات الخيالية للفضاء. ويرجع ترويج مصطلح الواقع الافتراضي على أنه عقَّار إلكتروني ترفيهي في المقام الأول إلى ثمانينيات القرن العشرين؛ ففي عام ١٩٩٠ وصفتْه مجلة وول ستريت جورنال بأنه «عقَّار هلوسة إلكتروني»، في تشبيه تجلَّى عبر شخصية فيجوال مارك في رواية باتريشيا كاديجن التي صدرت عام ١٩٩١ تحت عنوان «ساينرز»؛ فَمارك مدمِن لتكنولوجيا الواقع الافتراضي ويحلم بالهروب من القيود أو الحدود حتى يستطيع «التحليق عبر الكون إذا أراد ذلك». تُقدِّم كاديجن وصفًا حيًّا وبارعًا لتجربة غامرة بمعنى الكلمة؛ وهي تجربة ارتداء «رأس فيديو»؛ أي خوذة واقع افتراضي إلكترونية، وعلاوة على ذلك تعكس التسمية (رأس فيديو) تورية واضحة تشير إلى الإدمان. وترتدي شخصية جينا واحدةً من تلك الخوذات وسرعان ما تبدأ في التعرُّض لتحولات غريبة في الشعور والزمن، فتفقد السيطرة على ما يحدث وعلى زمن حدوثه. إن الانتقال السريع بين المَشَاهد وتغيُّر مدتها يستدعي إلى الذهن المَشَاهد الشبيهة بالأحلام في

رواية دي كوينسي «اعترافات آكل أفيون إنجليزي» (١٨٢١). وبالفعل عندما عادت جينا من «رحلتها» في الواقع الافتراضي، يوصف الحدث وكأنها استيقظت. وعلى العكس من ذلك، في رواية نيل ستيفنسون «انهيار ثلجي» (١٩٩٢) يتقاسم الناس المكان الذي يُعرَف باسم «الشارع»، وهو الطريق الخاص بإجراء صفقات المعلومات فيما يُطلِق نيل عليه «الكون المتعدد»، وهو مصطلح ابتُكر في الأصل على يد ويليام جميس للإشارة إلى تنوع الطبيعة، لكنه يُشير ها هنا إلى تعدُّدية الواقع نفسه ومرونته.

الفصل الثاني

لقاء الكائنات الفضائية

يستكشف الخيال العلمي دومًا حدود الهوية وطبيعة الاختلاف، ويقدِّم المفهوم الأخير مرارًا وتكرارًا عن طريق نقلٍ شبهِ مجازيٍّ للكائن الفضائي إلى بلاد وكواكب أخرى، حسب استراتيجية مواجهة تشجِّع القُرَّاء على إعادة النظر في تصوراتهم عن ذواتهم إثر مواجهتهم مع الآخر؛ أي مع كائنات نادرًا ما تَعْرض ثقافتهم بدافع من الاهتمام الخالص بها، بل من أجل تسليط الضوء على علامات الاختلاف.

يمكن تفسير مفهوم الكائن الفضائي في الخيال العلمي عن طريق ثلاثة معانٍ متداخلة؛ فقد يُشير إلى مخلوقات مختلفة اختلافًا مذهلًا، تنتمي في بعض الأحيان إلى كواكب أخرى، وقد يُشير إلى الاغتراب الاجتماعي مثل التناقض الطبقي الكامل بين العمال الذين يعيشون في أدنى المستويات وبين طالبي المتعة الغارقين في البذخ في رواية إتش جي ويلز «آلة الزمن» (١٨٩٥)، أو بين النخبة الإدارية والعمال المستنزَفين تمامًا في فيلم «المدينة الكبرى» (مِتروبوليس). أو قد يشير كذلك إلى نوع السرد ذاته، الذي كان غالبًا ما يُقدَّم إلى القارئ حتى بداية القرن العشرين في إطار شبه تحريري. وقد يحتوي كتاب واحد على جميع تلك الخصائص، كما في رواية الكاتب الأمريكي بيرتون دبليو دونر «آخر أيام الجمهورية» (١٨٨٠)، التي تحوِّل استخدام العمالة الصينية المهاجرة إلى مؤامرة. وعن طريق عكس الثقة في «المصير الجلي» المُستمَد من العناية الإلهية، يُسقِط دونر دافع السيطرة على الصينيين، الذين يستولون تدريجيًّا على الولايات المتحدة الأمريكية؛ مما يؤدي في النهاية إلى محو اسمها من الخريطة.

يوحي مصطلح «كائن فضائي» في حد ذاته بالغيرية والاختلاف؛ فدائمًا ما تُصوَّر الكائنات الفضائية في الخيال العلمي بطبيعة الحال عن طريق الإشارة إلى مجموعات بشرية، أو أنواع حيوانية، أو آلات مألوفة. وتقدِّم رواية إدجار رايس بوروز «أميرة المريخ»

(١٩١٢) استخدامَين مبكِّرين لمصطلح «كائن فضائي»؛ فعندما يهرب بطل الرواية — كابتن جون كارتر — الذي يُحارب مع الجيش الكونفدرالي من هجوم قبائل الأباتشي في أريزونا، ينتقل على نحو غامض إلى المريخ. وعلى الكوكب الأحمر، يلاحظ عادات عِرْق أخضر من أشباه البشر، ويحدِّق في «حضانة الأطفال الخاصة بالكائنات الفضائية» لديهم؛ وهي نوع من الأعشاش ينمو داخلها الرُّضَّع المريخيون. فيُشير مصطلح «كائن فضائي» ها هنا إلى اختلاف هذه الممارسة عن الممارسة البشرية؛ إذ لا وجود للوالِدَيْن لدى العِرْق الأخضر. أما الاستخدام الثاني للمصطلح فيختلف إلى حدٍّ ما؛ إذ يحظى كارتر باستحسان إحدى الأعراق المريخية، رغم أن أحد قادتهم يُعبِّر له عن دهشته قائلًا: «أنت كائن فضائي» لكن في الوقت نفسه زعيم. إن قدرة المريخيين على التحدث — بل واستخدام المصطلح لوصف كارتر — يعكس معناه ليشير إلى المصدر البشري؛ بعبارة أخرى، قد يعبِّر مفهوم «الكائنات الفضائية» عن علاقة تبديلية تعتمد على السياق والمنظور؛ فخلال الفترة الفاصلة بين الحربين العالميتين، أصبح مصطلح «كائن فضائي» يرتبط أكثر فأكثر بالمخلوقات التي لا تعيش على كوكب الأرض، لكن يجب علينا تذكُّر أن لذلك جذورًا سابقة في النظرية العرقية وسياسات القرن التاسع عشر؛ فقد مَنَحَتِ الولايات المتحدة الأمريكية للعدائية نحو الآخَر شكلًا رسميًّا عبر قانون إبعاد الصينيين (١٨٨٢) وقانون إبعاد الأناركيين (١٩٠١).

في هذه الفترة نفسها، كان أشباه البشر على المريخ — الاحتمالية المفضَّلة مع بداية القرن التاسع عشر — يُوصَفون عادةً بعبارات تتفق مع الترتيب الهرمي العرقي في هذه الفترة؛ ففي رواية بيرسي جريج «عبر دائرة البروج» (١٨٨٠)، تدور الأحداث حول اكتشاف بشر قصيري القامة على كوكب المريخ يُشبِهون العِرْق الآري مثل السويديين أو الألمان. أما جوستافوس دبليو بوب، فيضع نظامًا لونيًّا مناسبًا لسكان المريخ في روايته «رحلة إلى المريخ» (١٨٩٤)؛ إذ ينقسمون إلى أعراق حمراء وصفراء وزرقاء. وإذا عدنا إلى بوروز، فسنجد أن سلسلة قصص بارسوم التي أَلَّفها تُقدِّم على الأرجح أشهَر وصف مبكر للحياة على المريخ. إن أول ما يراه جون كارتر في رواية «أميرة المريخ» هي مخلوقات غريبة الشكل تخرج من بيض، لها رءوس كبيرة وأطراف ضامرة، وبينما يحدِّق في تلك المخلوقات، تندفع مجموعة من المحاربين ويحملونه معهم. وبذلك يتحرك مقياس الكائنات الفضائية المتدرج ناحية البشر؛ لأنه على الرغم من امتلاك الرجال الخضر لطرفَيْن زائدين فإن حضارتهم تُشبه من بعيدٍ حضارةَ الأمريكيين الأصليين وفقًا

للتصورات السائدة في هذا الزمن. أعدَّ بوروز أول رواياته عن المريخ كي تُصوِّر «جنسًا علميًّا مريخيًّا مسيطرًا» يشبه البشر، مستخدمًا المريخ كموقع خيالي حيث يستطيع حشد مخلوقات قريبة من البشر أو بعيدة عنهم. أما المخلوقات التي رآها كارتر أولًا، فهي جزء من الخلفية العجيبة للكوكب، في حين تشبه الصراعات بين الشعب الأخضر والأحمر الصراعات الأرضية بين الشعوب «المتقدمة» و«البدائية» حسب مصطلحات عصره.

أضاف بوروز جنسًا آخر إلى هذا الكوكب في رواية «آلهة المريخ» (١٩١٨)، وهو «شعب النبات» الذي يضم أناسًا بعَيْن واحدة، وبدون شعر، يقع فَمُهُم في راحة يدهم، وعلاوة على ذلك تتدلَّى نسخة مصغَّرة من هذا الكائن من إبطه. وكما في الكتاب الأول، تأتي صورة المريخ الأبشع في البداية، بينما تبدو جميع المخلوقات التي تَظهَر لاحقًا غريبة نسبيًّا أكثر من كونها بشعة. فتُشِير القِرَدة البيضاء الضخمة إلى مرحلة تطورية سابقة، أما «الرجال الحمر» — الذين يتمتعون في الحقيقة ببشرة في لون النحاس — فيُشيرون إلى النظام اللوني التقليدي في القرن التاسع عشر الذي استخدمه الأمريكيون الأصليون. وأخيرًا، يأتي «القراصنة السود»، وهم عِرْق المريخ «النقي»، رغم كونه «بدائيًّا»، والأرستقراطي بين باقي الأعراق. يمثل القراصنة السود ظاهريًّا تجسيدًا جمعيًّا لشخصية الهمجي النبيل، ويختلفون في اللون فحسب عن الشعب الذي انضم كارتر إليه. وفي مشهد قد يبدو غريبًا على سكان الجنوب الأمريكي، يضطر كارتر إلى الاعتراف بأن لونهم يُضيف إلى جمالهم. وتوحي التلميحات النصية التي يقدِّمها لنا بوروز في روايته بأننا نكتشف أشياء ما بين التشابهات والاختلافات الأرضية، في خضم تفاعلنا مع كائناته الفضائية التي تؤسِّس أفعالها نمطًا متواترًا من الوقوع في الأسْر والهرب، وهو ما أصبح السمة المميزة لقصص بوروز.

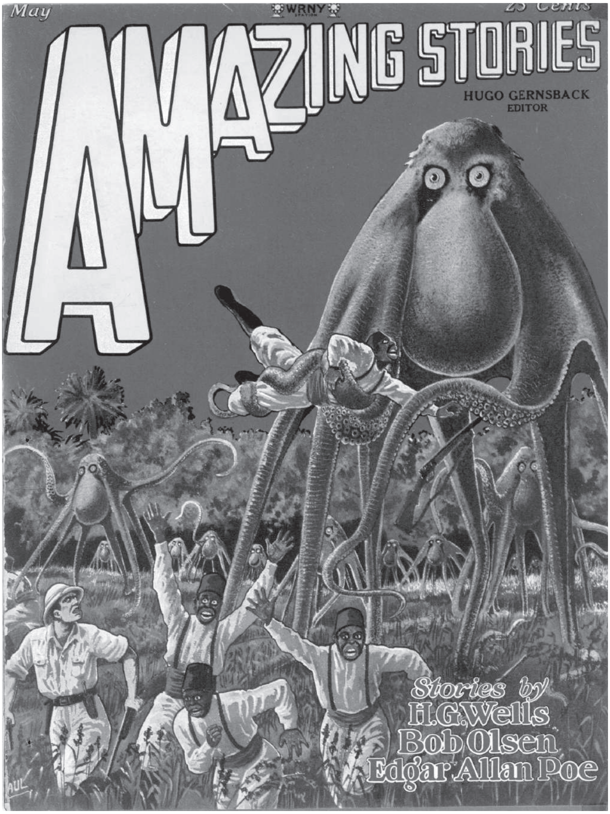
تناولنا حتى الآن شخصيات شبيهة بالإنسان، لكن الكائنات الفضائية قد تنتمي إلى أنواع مختلفة تمامًا عن الإنسان، كما نجد في رواية إتش جي ويلز «أول رجال على سطح القمر» (١٩٠١). فأول مخلوق ينتمي إلى شعب سيلينايت يراه مسافرَا ويلز رجلًا على شكل نملة؛ «حشرة معقَّدة» داخل غلاف حامٍ للجسد مزوَّد بـ «عينين بارزتين» و«قرون» على رأسه. لم يستطع المسافران الاتفاق على ما إذا كان نوعًا من البشر أم لا؛ نظرًا لأنه مخلوق هجين، يُشبه جسديًّا نملة ضخمة، لكنه ذكي ومتقدِّم تكنولوجيًّا كما سيُدركان عندما يَقَعان في الأسْر. يتمكن بطلا الرواية من الهرب، لكن واحدًا منهما فحسب يستطيع العودة إلى الأرض، وبذلك يحقق ويلز توازنًا دقيقًا بين عدم الإفراط في التركيز على مظهر

شعب سيليينايت وبين تصوير نظامهم الاجتماعي. وعادةً ما تُغفل قصص الخيال العلمي التي تنشرها المطبوعات الرخيصة هذه الدقةَ؛ حيث يشيع استخدام الوحوش التي لها عيون حشرات. وقد تحوَّل هذا التعبير إلى تعبير شائع، يشير عادةً إلى مخلوقات خطرة من أنواع أخرى أو أنواع غامضة تتصف بالعدائية أو تشتهي الشخصيات النسائية المنحوسة التي يدفعها سوء حظِّها إلى مقابلتها. وقد لعبت رسومات فرانك آر بول — رسَّام الخيال العلمي الغزير الإنتاج — دَوْرها على أغلفة تلك المجلات، التي نرى مثالًا واضحًا عليها في الشكل رقم ٤؛ حيث يفر بشر متقزِّمون أمام مخلوق متوحِّش متعدِّد الأطراف، لا يمكن التمييز بين رأسه وجذعه.

تَطرح رواية ستانلي واينباوم «أوديسا المريخ» (١٩٣٤) نمطًا جديدًا للكائنات الفضائية؛ حيث يبدو الكائن مختلفًا عن البشر وشبيهًا بهم في الوقت ذاته؛ ففي أول بعثة تُرسَل إلى المريخ، يقابل المسافرون كائنات شبيهة بالإنسان بالإضافة إلى «نعامة غريبة الخلقة». تقدِّم الرواية هذا الكائن (النعامة) عن طريق التأكيد على اختلافه ثم تُقلِّل غرابة مظهره تدريجيًّا حتى يصبح انتماؤه إلى النوع نفسه الذي ينتمي إليه البشر أمرًا ممكنًا. وفي النهاية، ندرك أنه ليس طائرًا فعليًّا بل مجرد مخلوق ذي جسم كروي وعنق طويل. وأهم من ذلك هي علامات الذكاء الواضحة التي يُبديها، فهو قادر على فهم الرسوم البيانية الرياضية ويتعلَّم الإنجليزية تدريجيًّا. وهكذا يُطلَق عليه اسم «تويل» ويصبح رفيقًا للبشر يستعرض معهم معالم المريخ، وكلما زاد إضفاء السمت البشري عليه، قلَّ التعليق على مظهره.

غزو الكائنات الفضائية

في العقود التي تلت الحرب العالمية الثانية، تحوَّلت الوحوش البدائية في المطبوعات الرخيصة إلى مجموعة كاملة من المخلوقات التي يُعرَض نشاطها من منظور الغزو والتهديد. عادةً ما تَطرَح قصص غزو الكائنات الفضائية قضية واحدة بارزة؛ ألَا وهي تحقيق الانتصار أو الرضوخ للإخضاع. لكن براعتها تكمن غالبًا في الاستراتيجيات المستخدمة لتأجيل لحظة الكشف عن المخلوقات الفضائية؛ إذ لا بد من رؤيتها أولًا والتعرُّف عليها قبل محاولة مقاومتها. تتداخل تلك القصص دائمًا مع الأدب القوطي فيما يتعلق باستحضار تلك التهديدات المتنوعة التي تواجه البشر.



شكل ٢-١: غلاف مجلة «أميزينج ستوريز» (مايو ١٩٢٨).

أحد النماذج البريطانية هو المسلسل التليفزيوني «تجربة كواترماس» (١٩٥٥)، الذي عَرَض التواصل مع الكائنات الفضائية في صورة عدوى. وتدور أحداثه حول تحطُّم صاروخ في منطقة ويمبلدون كومون يحمل رائد فضاء وحيدًا مُصابًا بعدوى فيروس امتصاصي. يُعاني كارون — رائد الفضاء — من صدمة عصبية ويواجه صعوبة كبيرة في تذكُّر ما حدث؛ الأمر الذي يَظَلُّ لغزًا. ثم تتوالى سلسلة من المشاهد، تبدأ بمشهد العثور على «نوع من الهلام» داخل الصاروخ، ثم مشهدِ يدٍ رمادية غير بشرية تعكس

بداية تعرُّض كارون لطفرة؛ الأمر الذي يبلغ ذروته مع تحوُّله إلى كائن كامل يتجسَّد في كنيسة ويستمنستر التي تشهد تدميره في النهاية. يعكس المسلسل الثاني وكذلك فيلم «كواترماس ٢» (١٩٥٧) تركيزًا أكبر على فكرة الغزو مقارنةً بالمسلسل الأول؛ إذ تدور الأحداث حول الْتِقاط الرادار لأجسام غامضة تتساقط على الأرض، وعند فحص بعضها، يتضح أنها أوعية فارغة؛ على الأرجح حاملات من نوعٍ ما. وبينما يفحص كواترماس — العالِم المسئول — المنطقةَ التي سقطت فيها تلك الأجسام، يصادف منشأة صناعية غامضة، بَنَتْها الحكومة على ما يبدو، ولكنها محظورة على الزُّوَّار باعتبارها من الأسرار العُلْيا. يتذكر المؤلِّف نايجل نيل لاحقًا أنه كان يستهدف ها هنا المخاوف السائدة في منتصف عَقْد الخمسينيات من البيروقراطية الحكومية والمؤسسات السرية. وكما حدث في المسلسل الأول، يتزايد التشويق مع قدوم أخبار عن مرض غريب يصيب القاطنين بالقرب من المنشأة، التي يُلقِّب السكان المحليون حُرَّاسَها بـ «الموتى الأحياء» بسبب مَظهَرهم المُقنَّع الشبيه بالحشرات. ويتضح في النهاية أن هذه المنشأة تُنتِج طعامًا اصطناعيًّا للكائنات التي هبطت من السماء، والتي يُطاردها كواترماس وصولًا إلى الكويكب الذي جاءت منه ويدمِّرها. وقد حمل العنوان الأمريكي للفيلم اسمًا معبِّرًا وذا مغزًى، هو «عدوٌّ من الفضاء».

لكن أقوى قصص الغزو الفضائي البريطانية في الخمسينيات هي التي كتبها جون ويندام، الذي كان يتبع استراتيجية دمج مواضيع الخيال العلمي التي يؤلفها ضمن التفاصيل العرضية في الحياة اليومية؛ ففي رواية «يوم التريفيد» (١٩٥١) يتعرض الجنس البشري لخطرين متزامنين؛ أحدهما من الفضاء الخارجي، والآخر عضوي. نشأت نباتات التريفيد عبر تجربة بيولوجية أُجريَت في الاتحاد السوفييتي، ثم سقطت بذورها فوق بريطانيا في حادث طائرة على ما يبدو. وليس من قَبِيل المصادفة أن المخاوف السائدة في تلك الفترة قد انعكست في أخبار تتحدث عن إلْقاء أقمار صناعية لأسلحة بيولوجية على بريطانيا. أمَّا «الهجوم» الثاني؛ فيأتي من شُهُب خضراء تُطلِقها النجوم فتُصيب كلَّ مَنْ كانوا يُشاهِدونها بالعَمَى. وهكذا أُصيبتِ الأمة كلها بالعجز وأُزيحت من قمة هرم الأنواع؛ ومن ثمَّ أصبحت عُرْضة لهجوم نباتات التريفيد التي تتقدَّم جموعها في الجزء الثاني من الرواية.

كان الكاتب برايان ألديس قد اتهم ويندام برسم مَشاهد لـ «كوارث تبعث على الراحة»، لكن هذا الاتهام لا ينصف أسلوب ويندام المخفَّف، والذي يهدف قطعًا في



شكل ٢-٢: رسم توضيحي لرواية «يوم التريفيد» (١٩٥١) لجون ويندام.

جزء منه إلى تجنُّب الأحداث الميلودرامية المميِّزة لقصص أوبرا الفضاء؛ ففي رواية ويندام يفسِّر الراوي كِلَا الهجومين عن طريق الرجوع إلى أحداث سابقة ليكشف تواطؤ البريطانيين؛ مما يُضفي طابعًا قاتمًا على حكايته التي تعجُّ بإشارات متعددة إلى الموت والنهايات. وتتكرر فكرة الغزو في رواية «صحوة الكراكن» (١٩٥٣)، لكن هذه المرة على يد كائنات فضائية هبطت من السماء إلى المحيط. وفي محاولة لقتْل بعضها، يفجِّر البريطانيون قنبلة نووية تُحدِث تأثيرًا عكسيًّا يؤدي إلى إحياء تلك الكائنات؛ أي إن غزو الكائنات البحرية يرجع مباشرةً إلى فشل القنبلة النووية البريطانية.

تظل «عقلية» التريفيد أو الكائنات البحرية مجهولة لنا، إلا أنه في رواية «غرباء قرية ميدويتش» (١٩٥٧) نجد غزوًا شبه بشري لقرية تمثل وسط إنجلترا. تبدأ الرواية بأنباء عن جسم طائر غير معروف يحوم فوق القرية، تليها فترة من فقدان الذاكرة يمر بها السكان تُصبح أثناءها كل امرأة في سِنِّ الإنجاب حاملًا. يتشابه جميع المواليد تشابهًا غريبًا، ويحملون ملامح مركَّبة متطابقة، تدفع الراوي إلى وصفهم على نحو موجز ﺑ «الغرباء»، الذين لا يُشبِهون أيَّ عِرْق آخَر. تحتوي الرواية على لحظة فريدة في أسلوبها، عندما توضح إحدى الشخصيات النمط الأمريكي لقصص الغزو كي تحدد الاختلافات بينها وبين القصص البريطانية، مؤكِّدةً على سرعة الأحداث والنهاية المؤجَّلة التي تقع في اللحظة الأخيرة.

لكن نمط أفلام الغزو الخارجي الأمريكية في الخمسينيات يتضمن تعقيدًا يزيد بعض الشيء عما تشير إليه الشخصية التي قدَّمها ويندام؛ ففي المعتاد، يتحطم جسمٌ ما — يظنه البعض خطأً نيزكًا — بالقرب من مدينة صغيرة، وتَستخدم الكائنات القابعة داخله موقعَ التحطُّم (سواء كان منجمًا قديمًا، أو حفرة رمال، أو موقعًا آخَر) كقاعدة ينطلقون منها للسيطرة على البشر. قد يتحقق ذلك عبر الإحلال (كما في فيلم «تزوجتُ وحشًا من الفضاء الخارجي» (آي ماريد إيه مونستر فروم أوتر سبيس) ١٩٥٨)، أو العدوى (مثل فيلم «آكلو العقول» (ذا برين إيترز) ١٩٥٨) أو الإخضاع. وفي فيلم «غُزاة من المريخ» (إنفيدرز فروم مارس ١٩٥٣)، يُزرَع في أعناق الضحايا طُعمٌ صغير يستخدمه مَن يوجِّهونهم بهدف تخريب المنشآت العسكرية القريبة. وفي النهاية لا يدرك أحد ما يحدث سوى ولد صغير، ويسهب الفيلم في استخدام لقطات الأحداث المتصاعدة من منظوره. وقد يُعرَض الخطر عرضًا مباشرًا للغاية في فيلم «الكتلة اللزجة» (ذا بلوب) ١٩٥٨، الذي تدور أحداثه حول كائن حي متنامٍ يشبه الأميبا يمتص ضحاياه البشريين ببساطة، أو قد يُعرض على نحو مفاجئ كما في فيلم «أتى من الفضاء الخارجي» (إت كمز فروم أوتر سبيس) (الذي يعتمد على نصٍّ كَتَبَه راي برادبري، وعُرِض عام ١٩٥٣). يتبع الفيلم نمط أفلام الغزو؛ حيث تمتص فقاعة ضخمة متحركة السكَّانَ المحليين في مدينة بولاية أريزونا، ثم يتضح لاحقًا رغم ذلك أن الكائنات الفضائية غير خطرة، إنما أتَتْ لإصلاح سفينتها الفضائية. في معظم الحالات، تهبط المخلوقات الفضائية بالقرب من مدينة صغيرة، يعكس مصيرها ضمنًا مصير الأمة جمعاء.

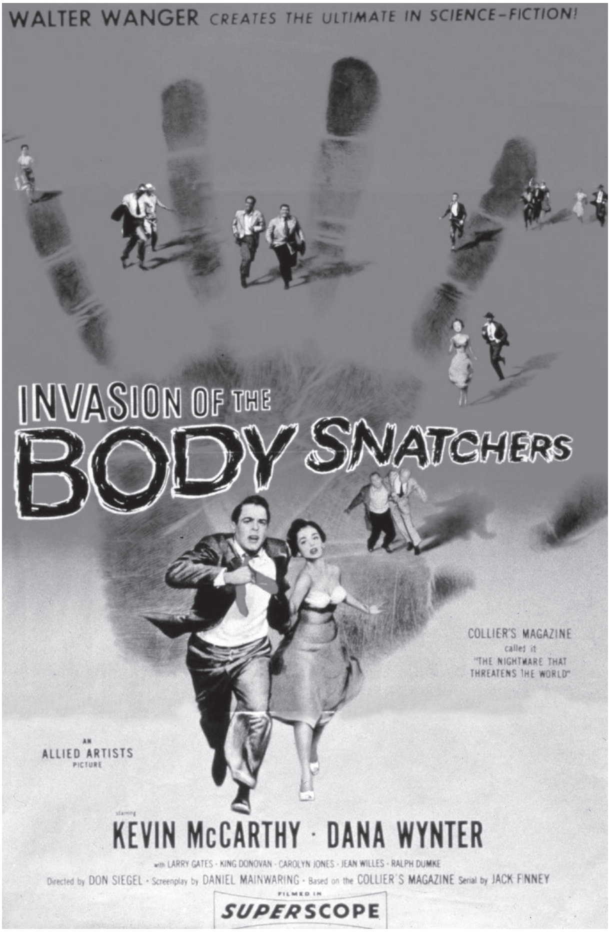
في رواية روبرت هاينلاين «سادة الدُّمى» (١٩٥١)، يتجلَّى البُعْد القومي المؤثِّر في الأحداث منذ لحظة البداية؛ إذ تدور أحداث الرواية عام ٢٠٠٧ عندما تهبط سفينة فضاء

غامضة بالقرب من مدينة جرينيل بولاية أيوا. حتى هذه اللحظةِ، لا تختلف الرواية عن قصص الأطباق الطائرة التقليدية، لكن هذا الرأي لا يُعير انتباهًا إلى دور الراوي: سام؛ فهو يعمل في هيئة حكومية سرية تحت إمرة شخص يُطلَق عليه ببساطة اسم «العجوز»، لكنه يتمتع بأهمية كبيرة ويستطيع الاتصال مباشرةً بالرئيس؛ ممَّا ينبِّهنا إلى أن ما يحدث ليس أمرًا عاديًّا. وكما يحدث في أفلام الغزو، تنقطع الاتصالات المحلية، ثم تتسرب أنباء عن تبدُّل في السلوك. وبالإضافة إلى ذلك، يقدم سام معلومات عن السياق التاريخي لمشاهدات الأطباق الطائرة التي ترجع إلى أربعينيات القرن العشرين — إذ حدثت أول مشاهدة معلنة لطبق طائر بالقرب من واشنطن عام ١٩٤٧ — وعن حرب نووية وقعت بالفعل بين الولايات المتحدة وروسيا. تُضخِّم فكرة الحرب وفكرة الخطر القومي المتلازمتان أحداث الرواية منذ اللحظة الأولى لبدايتها؛ إذ يتضح بعد ذلك أن الكائنات الفضائية عبارة عن مخلوقات متكاثرة تشبه البزاقات، تلصق نفسها في ظهور ضحاياها وتتحكم بهم منذ تلك اللحظة. يجمع هاينلاين مخاوف الاستحواذ القديمة مع مشاعر التقزُّز والخطر السياسي في تلك المخلوقات التي تسيطر كذلك على سام لفترة قصيرة، يُختزَل أثناءها إلى آلة، ويصبح أداة سلبية لمتحكم مجهول يرشده إلى كيفية تكوين معارف و«تأمين» أحد المباني. ينجح هذا المصطلح العسكري في التعبير عما يعتبر فعليًّا تدميرًا للولايات المتحدة الأمريكية من الداخل. يذكر سام الإيحاء التنويمي، مقارنًا إياه بما حدث له، وقد نُشِرت الرواية في الوقت نفسه لورود الأنباء الأولى عن حالات غسل الدماغ من الحرب الكورية. إذا كانت البزاقات قد بدأت تشبه المخاوف السائدة من الاختراق الشيوعي، فإن هاينلاين يُقيم مقارنات واضحة مع الاتحاد السوفييتي عندما يتسع نطاق الأحداث ليشمل شتَّى أنحاء الأمة، وعندما أطلق على البزاقات اسمًا غير ملائم وهو «الجبابرة» رغم حجمها. يُثبت القتالُ العسكري عدمَ جدواه مع تلك الكائنات؛ ومن ثمَّ يُنشَر فيروس عبر بزاقات مصابة به؛ مما يؤدي في النهاية إلى إنقاذ الأمة.

لكن أشهر فيلم غزو من الكائنات الفضائية في ذلك العقد — «غزو خاطفي الأجساد» (إنفيجن أوف ذا بادي سناتشرز) ١٩٥٦، المأخوذ عن رواية جاك فيني «خاطفو الأجساد» الصادرة عام ١٩٥٥ — لم يتبع هذا النمط على الإطلاق. ورغم أن للفيلم إنتاجًا منخفض الميزانية، فإنه يعرض تصويرًا مؤثرًا للتغيرات الحادثة في بلدة صغيرة بولاية كاليفورنيا بعدما بدأت قرون نباتات غامضة في إنتاج نُسَخ بشرية طبق الأصل من البشر الأصليين تحل محلهم. وكما هو الحال في الأفلام المتشابهة لهذه الحقبة،

تقل أهمية وسيلة الغزو (وهي بذور تنساب عبر الفضاء) بمراحل عن نتيجتها؛ ألا وهي التباعد التدريجي بين الراوي — مايلز بينيل، طبيب البلدة — والأشخاص الذين يعرفهم منذ سنوات. وتُعَدُّ قرون النباتات عنصر الاضطراب والخلل؛ إذ تُنتج كائنات «فارغة» شبه بشرية تَتخذ فيما بعد شكل سكان المدينة بالضبط. وبمجرد أنْ تحدث عملية التبديل، يصبح من الصعب للغاية إدراك اختلافها عن الشخصية التي تحاكيها. في هذا السياق، يعكس الفيلم تناقضًا إيجابيًّا صارخًا مع غيره من قصص الغزو الأخرى في هذه الفترة؛ حيث عادةً ما تُلاحظ صفات الكائن الفضائي في تحويله لضحاياه إلى موتى أحياء. ويعرض الفيلم تحوُّل الشخصيات ذات الأدوار الرئيسية في إطار عملية تبثُّ في نفس مايلز خوفًا ارتيابيًّا من ألَّا يتمكَّن من التعرف على أي شخص بعد ذلك. وفي الرواية الأصلية التي كتبها جاك فيني، يتخذ إيقاع انكشاف هذه العملية شكلًا دراميًّا تصاعديًّا تدريجيًّا، بينما في الفيلم أضاف المخرج دون سيجل إطارًا يعكس خطورة الأوضاع منذ البداية عندما يُودَع مايلز في عنبر الطوارئ بالمستشفى المحلي. وبذلك يكمن الاختلاف في الاكتشاف التدريجي للأزمة في الرواية، وفي عرضها وإثباتها فورًا في الفيلم.

كانت خطةُ منتِج الفيلم والتر واجنر المبدئية هي بدءَ الفيلم على نحو يُعيد إلى الأذهان البرنامج الإذاعي «حرب العوالم» الذي أُذِيع عام ١٩٣٨؛ فكان مزمعًا أن يروي أورسون ويلز بصوته الأحداث التي وقعت في البلدة، مستخدمًا عبارات مثل «نحن لا نعيش في عالم طبيعي»، وكأنه يُهيِّئ الجمهور لتقبُّل الأحداث الخارقة للطبيعة. لكن عند تصوير الفيلم، أُلغيت هذه الخطة؛ ربما لأنها عرضت البُعد الخيالي العلمي للأحداث بوضوح زائد. بدلًا من ذلك، يعرض الفيلم الانعزال القاسي لمايلز وحبيبته بيكي بينما تسيطر الكائنات على الشرطة ومركز الهاتف المحلي، ويبلغ الانعزال ذروته عندما يبدأ باقي سكَّان المدينة في مطاردتهما بالقرب من نهاية الفيلم. يعكس الإطار المضاف للفيلم دور مايلز من طبيب إلى مريض؛ مما يوحي حتى المشهد الأخير باحتمال كون الأحداث هلوسة. وعندما يؤكِّد حادث سيارة رواية مايلز، ينتهي الفيلم باستدعاء المسئولين بالمستشفى للمثول أمام المباحث الفيدرالية. وفي كل إعادة إنتاج لاحقة للفيلم، يتغير موقع الأحداث؛ ففي نسخة عام ١٩٧٨ تدور الأحداث في سان فرانسيسكو، وتبدأ بحالة اغتراب عن المدينة حتى قبل بدء قرون النباتات في ممارسة تأثيرها، أما نسخة عام ١٩٩٣ «خاطفو الأجساد» (بادي سناتشرز) فتستخدم قاعدة عسكرية في ولاية ألاباما، بينما يعرض فيلم «الغزو» (ذا إنفيجن) ٢٠٠٧، وصولَ الكائنات الفضائية إلى الأرض



شكل ٢-٣: ملصق فيلم «غزو خاطفي الأجساد» (١٩٥٦) للمخرج دون سيجل.

على متن مكوك فضاء ثم نَشْرَها وباءً من تحولات الحمض النووي. وما زالت الآراء تتباين حول ما تمثله قرون النباتات الأصلية؛ فالبعض يرى أنها تعبير مشفَّر عن الخوف من

الشيوعية، التي تكرر شيطنتها في هذه الفترة باعتبارها تولِّد طاعة عمياء للسلطة، بينما نظر آخرون إلى القصة على أنها حكاية رمزية تتناول الامتثال الاجتماعي عمومًا.

تتكرر مقارنة الغزو الفضائي بالمرض، وكأن شكل الحياة الجديد يفسد أو يصيب عائله البشري بالعدوى بطريقة أو بأخرى. قدَّم ويليام بوروز — الذي تَستخدم رواياتُه العديدَ من مجازات الخيال العلمي — روايةً عظيمةً تضيف أسطورة جديدة إلى عصر الفضاء؛ حيث تحمل اللغة ذاتها فيروسًا «يصيب جميع السكان بالعدوى ويحوِّلهم إلى نُسَخ طبق الأصل منَّا» على حدِّ وصف المتحدث بلسان هذه القوة غير البشرية. ووفقًا لهذا السيناريو، يصبح كل فرد حاملًا محتمَلًا لهذا الفيروس القادم من الفضاء الخارجي وتغدو وسيلة تفشِّي العدوى — الكلمات — هي في حد ذاتها حاملة للفيروس. ويعبر ذلك حتمًا عن أقصى درجات جنون الارتياب؛ حيث تصبح وسيلة فحص الفيروس ومواجهته في حد ذاتها مصابة بالفعل بالعدوى.

وعلى النقيض من كائنات بوروز الفضائية — غير المحسوسة، العديمة الشكل — يجمع فيلم «كائن فضائي» (إليان) للمخرج ريدلي سكوت (١٩٧٩) العديدَ من المواضيع المتكررة في هذا المجال، رغم إضافته تحولًا جديدًا عبر إسناد الدور الرئيسي الفعَّال إلى شخصية نسائية، تُدعَى ريبلي، لعبت دورها سيجوني ويفر. تدور أحداث الفيلم حول سفينة الفضاء التجارية «نوسترومو» التي تصادف مَركبة فضاء مهجورة تَهيم شاردةً في الفضاء. وعندما يذهب أحد أفراد الطاقم لاستكشاف المَركبة، يجد حجرة مليئة بالبيض، تنفتح إحداها ويندفع منها كائن حي يلتصق بوجهه. وطوال أحداث الفيلم، يُعرَض شكل الحياة الفضائية في إطار أحشاءٍ داخلية، وكأن الكائن الفضائي كائنٌ حي ذو أحشاء، وفي أحد مشاهد الذروة يندفع مخلوق من صدر شخصية كين في محاكاة ساخرة لترتيب عملية الولادة، يُقتل فيها العائل البشري. فيهرب الكائن الفضائي بعد ذلك إلى سفينة «نوسترومو» وتتصاعد أحداث الفيلم لتخلق حالة قوية من رهاب الأماكن المغلقة مع محاولة الطاقم تتبع أثره. وقدَّم سكوت أيضًا فكرة حبكة فرعية للكائن الفضائي عندما كشف أن أحد أفراد الطاقم، وهو رجل آلي (أندرويد)، يحمل أوامر من «الشركة» (التي لا يذكر اسمها أبدًا) تقضي بإحضار الكائن إلى كوكبه الأصلي. كذلك يعرض سكوت الكائن في أغلب الأحيان عبر لقطات جزئية أو لمحات وجيزة، مبقيًا شكله الكامل لغزًا حتى مرحلة متأخرة من الفيلم. وكما هو الحال في قصص الكائنات الفضائية التقليدية، يصبح البقاء على قيد الحياة قضيةً قمَّةً في الأهمية؛ فبينما اعتزم سكوت في البداية قتل

شخصية ريبلي، أصرت شركة الإنتاج على نجاتها وقتل الكائن. لاقى الفيلم استحسانًا كبيرًا عند عرضه وأُنتِج منه ثلاثة أجزاء: «كائنات فضائية» (إليانز) ١٩٨٣، وهو فيلم حركة ومغامرات تدور أحداثه على الكوكب الأصلي للكائنات الفضائية، و«كائن فضائي ٣» (إليان ثري) ١٩٩٢، الذي يحكي عن إحضار بيضة الكائن الفضائي دون قصد إلى كوكب الأرض في سفينة فضاء تتحطم، وعن اكتشاف ريبلي وجود كائن فضائي داخلها، و«انبعاث الكائنات الفضائية» (إليان ريزيرِّكشن) ١٩٩٧، الذي تدور أحداثه في المستقبل حيث يُعِدُّ الجيش الأمريكي برنامجًا للاستنساخ يبدأ بِريبلي.

مع نشر رواية هاينلاين «سادة الدمى»، ترسَّخ الموضوعان الرئيسيان المتلازمان في الخيال العلمي، وهما الأطباق الطائرة والزوار غير الأرضيين، رغم أن تعبير «الطبق الطائر» لم يُبتدع إلَّا مع حلول عام ١٩٥٢. أصبح حادثُ التحطم المزعوم لطبق طائر عام ١٩٤٧ بالقرب من مدينة روزويل بولاية نيومكسيكو — الذي تلاه تشريح لكائن فضائي — خرافةً شعبية، وهو ما يرجع جزئيًّا إلى تستُّر الجيش الأمريكي سريعًا على الحادث. ولم تتمكن رواية وايتلي ستريبر «ماجيستك» (١٩٨٩) — التي تتخذ شكل التحقيق الصحفي — من إثبات الحدث في النهاية. وشهدت حقبة الخمسينيات انتشارًا لزيارات الكائنات الفضائية، التي تجيء عادةً على متن الأطباق الطائرة؛ ففي فيلم «يوم توقفت الأرض» (ذا داي ذي إيرث ستود ستيل) ١٩٥١، يزور كائنٌ فضائيٌّ — يتطابق من جميع النواحي مع الكائن البشري المعاصِر باستثناء ملابسه الغريبة وتطوره التكنولوجي — كوكبَ الأرض كي يحذِّر العلماء من توسيع نطاق العنف البشري إلى الفضاء؛ إذ سيُضطرون عندئذٍ إلى مواجهة روبوتات لا تقُهَر. تحذِّر هذه الحكاية ذات المغزى من التصعيد العسكري أثناء الحرب الباردة. وفي الواقع عَرَض فيلمُ «الأرض ضد الأطباق الطائرة» (إيرث فيرسيس فلاينج سوسرز) ١٩٥٦، ذلك التصعيدَ عند هبوط طبق طائر في موقع قاعدة عسكرية أمريكية، يليه تبادل لإطلاق النيران سرعان ما يتطور إلى غزو شامل من قِبَل الكائنات الفضائية. اعتمد هذا الفيلم على كتاب عن الأطباق الطائرة من تأليف دونالد كيهو، وهو ملَّاح بحري كان ينشر قصص خيال علمي في المطبوعات الرخيصة طوال سنوات.

أحيا ستيفن سبيلبيرج هذا الموضوع المتكرر في فيلمه «لقاءات قريبة من النوع الثالث» (كلوز إنكاونترز أوف ذا ثيرد كايند) ١٩٧٧، مستخدِمًا العديد من الأطباق الطائرة المذهلة وعارِضًا الكائنات الفضائية في هيئة أشباه بشر أقصر قامة. وهكذا،

لا تبدو تلك الكائنات خطيرة، لا سيما بعد التواصل معها باستخدام المؤثرات الضوئية والجمل الموسيقية اللحنية وإشارات اليد. يضع عنوان الفيلم أحداثه في المرحلة الثالثة من مراحل لقاء الكائنات الفضائية؛ ألَا وهي: الرؤية البصرية، ثم تعقب الآثار، وأخيرًا التواصل. إن تقسيم هذه العملية إلى مراحل يوضح مدى تطور هذا الموضوع المتكرر منذ رواية موري لينستر القصيرة «الاتصال الأول»، الصادرة عام ١٩٤٥، والتي تدور أحداثها حول سفينتَي فضاء تلتقيان في الفضاء لكنهما تقعان في مأزق من الشك المتبادل، وهو رد فعل انتقده الروائي السوفييتي إيفان إفريموف المتخصص في قصص الخيال العلمي.

كائنات فضائية ودودة

يمكن ملاحظة علامات تحوُّل الكائن الفضائي بعيدًا عن نطاق الخطر في فيلم «يوم توقفت الأرض» (١٩٥١)، حيث يأتي كائن وحيد أشبه بالبشر برفقة روبوت في بعثة ودية؛ أو في رواية آرثر سي كلارك «نهاية الطفولة» (١٩٥٣)، حيث تتولى كائنات فضائية مسالِمة تُدعَى «الأسياد» أمر البشرية. وفي السياق نفسه تنبذ سلسلة قصص «الشعب» للكاتِبة زينا هيندرسون — التي بدأت نشرها في خمسينيات القرن العشرين — نمط الوحش ذي الأعين الحشرية صراحةً كي تستكشف صورًا أدق من الاختلاف وتَعرِض طريقة معاملة المجتمعات المحلية للوافدين الجُدد؛ ففي قصصها لا يتجلَّى كون المخلوقات غير أرضية جسديًّا، وهو ما نجده أيضًا في رواية والتر تيفيز «الرجل الذي هبط على الأرض» (١٩٦٣)؛ حيث يأتي الوافد الجديد من خارج الأرض، لكنه يشبه إنسانًا غريبًا أكثر مما يشبه كائنًا فضائيًّا، وبناءً على ذلك يخضع لتحقيقات المخابرات المركزية الأمريكية والمباحث الفيدرالية. ويُفسِّر غياب النوايا العدوانية لدى الكائن بحاجته إلى مساعدة أهل الأرض لشعبه الذي يستوطن كوكبًا آخر. وفي الفيلم المأخوذ عن الرواية (١٩٧٦) لعب ديفيد بُوي دور الكائن شبه البشري، لكن شعره البرتقالي اللون أضفى على الأحداث بُعدًا مسرحيًّا إلى حدٍّ كبير.

يتجلَّى عبر تلك الأمثلة استخدام الكُتَّاب لمفهوم الكائن الفضائي بهدف استكشاف السمات البشرية، كما فعلت الكاتِبة الأمريكية الأفريقية أوكتافيا بتلر في سلسلة روايات «باتيرنيست» التي بدأ نشرها عام ١٩٧٦. فتقع أحداث رواية «باتيرنماستر» في المستقبل؛ حيث يخضع البشر لشبكة تتكون من أفراد لديهم قدرة على التخاطر. تعرض السلسلة تاريخًا سريًّا يفسِّر كيفية تكوُّن هذه المجموعة من كائنين أوَّليين خالدين منذ أواخر القرن

السابع عشر فصاعدًا. وتصوِّر رواية «البذرة البرية» (١٩٨٠) تلك البدايات في أفريقيا مع وجود العبودية في خلفية الأحداث، وتتعقَّب دورو (الكائن الذكري التخاطري) وأنيانووا (الكائن الأنثوي المتحوِّل الذي يجسِّد الخصوبة) إلى الولايات المتحدة، حيث يتعلَّمان أن الحضارة تتضمن قمعًا مؤسسيًّا للفروق والاختلافات. بينما تركز ثلاثية «إنجاب المغاير» لبتلر (١٩٨٧–١٩٨٩) على كائنات أُوانكالي الفضائية (وهي كائنات نُفِيتْ للأبد من وطنها، وتنقسم إلى ثلاثة أجناس) التي تحاول السيطرة على البشر عبر الإحلال الجيني. تستيقظ البطلة ليليث من غيبوبة اصطناعية طويلة كي تقابل أحد أفراد الأُوانكالي — وهو كائن رمادي اللون يخرج الشعر من أذنه وليس له أنف — الذي يتحدث بطلاقة إليها. تبدو بتلر دومًا واعية بالطبيعة الجسدية لشخصياتها، لكنها تراعي الدقة عند تحديد إيقاع السرد كي يظل إحساسنا بمَظهَر الكائن الفضائي؛ ومِن ثَمَّ باختلافه في تغيُّر مستمر. وقد صرَّحت بتلر نفسها أن كُتُبَها تحكي «قصصًا عن القوة وتضم مجموعات من أعراق متعددة من الرجال والنساء الذين يتحتم عليهم التعايش مع اختلافهم، وأيضًا مع قدرات جديدة داخل أنفسهم لا تخضع بالضرورة للسيطرة.»

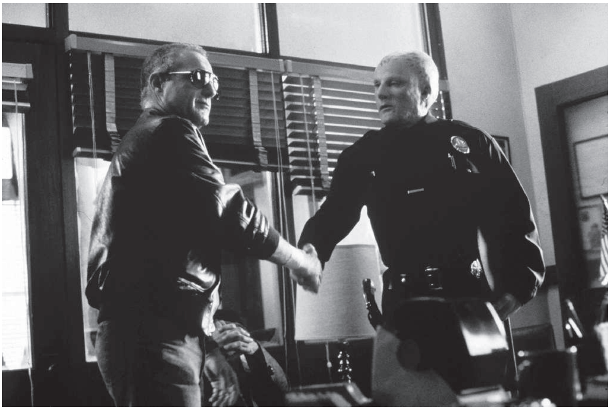
بينما تستخدم بتلر الخيال العلمي لتتبُّع تاريخ بديل للعبودية، يقدِّم أورسون سكوت كارد إعادة تصوُّر لأحداث استعمار أمريكا الجنوبية في روايته «المتحدِّث باسم الموتى»، الصادرة عام ١٩٨٦، وتدور أحداثها في مستعمرة لوسيتانيا في المستقبل البعيد؛ حيث يحتجز الأسيادُ البشرُ أفرادًا من عِرْق «بيكوينينوس» الوطني (أي «الصغار» باللغة الإسبانية) داخل سياج ويدرسونهم، وتستعرض الرواية مشاكل التواصل المعقدة بين المجموعتين. وكما هو الحال في رواية أورسولا لي جوين «العالم يعني الغابة»، الصادرة عام ١٩٧٦، والتي تنتقد حرب فيتنام مستعينةً بوسائل الخيال العلمي، تصوِّر رواية كارد سوء الفهم الناشئ في علاقات القوة بين الحضارات الغربية والحضارات الأمية تصويرًا دراميًّا.

وعلى نحو مماثل، يعكس قرار جوينيث جونز الذكي بتسمية كائناتها الفضائية «أليوتيين» إحساسًا بالبُعد والتهميش البشري (فقد عانى الأليوتيون على يد كلٍّ من الروس والأمريكيين). وتذكر جونز أن فكرة روايتها «الثلاثية الأليوتية» (١٩٩١–١٩٩٧) تنبع من رفض النمط الدارويني الذي يقضي إما بتحقيق الانتصار أو الرضوخ للإخضاع. في الرواية يتواصل الأليوتيون مع البشر تدريجيًّا، ويجسِّدون في حد ذاتهم بعض سمات الثقافة الأفريقية والآسيوية، لكنهم أشباه بشر، عديمو الجنس في الوقت نفسه. وحسب

وصف جونز، تُقدَّم شخصيات الأليوتيين في صورة «نساء» و«شعوب أصلية»، كما تُبدي هذه الشخصيات تشكُّكًا حيال اللغة المنطوقة، وهو ما يرجع إلى اعتقاد جونز بأن «الكلمات تفرِّق»، وقد اضطرت رغم ذلك إلى تصوير تواصُل الأليوتيين الصامت الودود على الورق على نحو يشبه الحديث البشري لكن داخل علامات تنصيص غير تقليدية؛ ونتيجة لذلك، أدركت جونز أنها «جعلت شعب الأليوتيين شديد الشبه بالنساء المدافعات عن حقوق المرأة من جميع النواحي؛ فهم مخلوقات تصِرُّ للغاية على الحصول على كل شيء، وعاقدة العزم على أن تصبح شخصيات عامة مفوَّهة تتمتع بوعي ذاتي، ولكن دون التخلِّي عن مكانها في العالم الطبيعي.»

يربط فيلم «أمَّة فضائية» (إليان نيشن) — الذي عُرِض عام ١٩٨٨ — فكرة الكائنات الفضائية بقضية العِرْق الأمريكية الداخلية. فبَعْد افتتاحيةٍ تُحاكي ما وَرَدَ في أعمال أخرى — تعرض هبوط طبق طائر ضخم في صحراء موهافي — يُخبرنا مذيع أخبار أنه يحمل آلافًا من أشباه البشر المُهيَّئين جينيًّا للعمل بنظام السُّخرة. يستقر الوافدون الجُدد — كما أُطلِق عليهم — في لوس أنجلوس وسان فرانسيسكو. وعلى غير المعتاد في هذا النوع الأدبي الفرعي، يعرض الفيلم طريقة معاملة هؤلاء الوافدين الجُدد بعد ثلاث سنوات من وصولهم. ومن خلال نمط التحقيق الجنائي الذي يعتمد على شُرطي وزميله، تُعرض هذه الكائنات كطبقة دنيا جديدة في المجتمع، تَسْخر منها الشخصيات الأمريكية التي من أصل صيني أو أفريقي أو لاتيني على حدٍّ سواء، بل وتتحاشاها.

بعبارة أخرى، يُستخدَم الغزو الفضائي للتعليق على العنصرية والاندماج في المجتمع عن طريق تطوير علاقة بين الشرطي الأبيض الذي يشعر بالغربة، ويُدعى سايكس، وشريكه فرانسيسكو المنتمي إلى الوافدين الجُدد. يعالج الفيلم الفكرة الرئيسية بسهولة نسبية نظرًا لتمتع الوافدين الجُدد برءوس مُعدَّلة — تستدرج المُشاهِد إلى الظن بأنهم جميعًا متماثلون — لكنهم يُشبهون البشر في جميع النواحي الأخرى من الناحية المرئية. وقد استُخدِم عنوان الفيلم في كتابين لاحقين، كلاهما يُدعى «أمة فضائية»؛ الأول لبيتر برايملو الصادر عام ١٩٩٥، والذي يهاجم سياسة الهجرة الأمريكية التي تشجِّع الهجرة من العالم النامي؛ والثاني دراسة لكانون شميت صادرة عام ١٩٩٧، وتناقش الموضوع الضمني المتعلق بقضية العرق في الأدب القوطي في القرن التاسع عشر.



شكل ٢-٤: لقطة من فيلم «أمة فضائية» (١٩٨٨) للمخرج جراهام بيكر.

اللغة

إنَّ الصورة التقليدية للكائن الفضائي المنبعث من طبق طائر هاتفًا: «فلتأخذوني إلى قائدكم» تُسلِّط الضوء على إحدى المشكلات المصاحبة لقصص الكائنات الفضائية؛ فحالما تتحدث الكائنات الفضائية، تصبح فكرة اختلافها مهدَّدة؛ لأننا نربط اللغة بأسلوب الحياة، ونعتبرها واحدة من السمات التي تميِّز البشرية. وإحدى طرق الإفلات من هذا المأزق في الخيال العلمي المبكر كانت استخدام وسيلة ملائمة عبارة عن جهاز ترجمة فورية، أو استخدام التخاطر في بعض الأحيان؛ ففي رواية إدوين ليستر أرنولد «الملازم جاليفر جونز» (١٩٠٥)، يتعلم البطل اللغة المريخية عبر الإسقاط التخاطري.

عندما بدأ الروائيون في التعاطي مع مشكلة اللغات الأخرى، نزعوا إلى استغلال فرضية سابير-وُرف التي تزعم أن لغتنا تشكِّل رؤيتنا للعالم، بالإضافة إلى أنهم أظهروا إمكانية تورُّط اللغة في ألاعيب السلطة. فتقدم سلسلة روايات «اللغة الأم» (١٩٨٤) للكاتِبة سوزيت هادين إلجين عالمًا مستقبليًّا يسيطر فيه اللغويون (الذكور) على إمبراطورية متعددة الكواكب ويفرضون نظام حكم يختزل النساء في مرتبة التبعية التامة. يشير العنوان إلى اشتراك نساء أحد المنازل في صياغة جماعية لِلُغةٍ خاصة بهن، وبما أن ذلك فعل مُحرَّم، تتحول صياغة اللغة إلى فعل تمكين جماعي ومقاومة. وتعرض الرواية لغة

لادان الناتجة — التي كانت إلجين تأمل في الترويج لها — في ملحق يجمع نماذج منها. وتصرُّ إلجين — وهي نفسها عالِمة لغويات محترفة — في كتاب «حتمية اللغة» (٢٠٠٠) على أن اللغة لا يمكن امتلاكها، بل إنها تُمارَس ببساطة.

ينتهج مايكل بيشوب منهجًا يَمِيل أكثر إلى الدراسة الأنثروبولوجية (علم الإنسان) في روايته «تحولات» (١٩٧٩)، التي تضم روايتين؛ هما «الموت والتنصيب لدى عرق الأسادي» و«ملاحظات متنوعة على دراسة إثنوجرافية فاشلة». تَعْرض الرواية تشابهًا قويًّا بين كينيا وكوكب بوسكفيلت (بوسكي فيلت)؛ حيث يذهب البطل لدراسة عرق الأسادي. يدوِّن البطل يومياته، لكنَّ المعلومات التي يصل إليها تتجاوز فرضياته دائمًا؛ ومن ثمَّ تصبح كتابة أي تقرير عقلاني في النهاية أمرًا مستحيلًا. وبهذا تعكس رواية بيشوب تناقضًا قويًّا مع رواية أورسولا لي جوين «العودة دائمًا إلى الوطن» (١٩٨٥)، التي تنبع بوضوح من المعرفة الأنثروبولوجية التي تميِّز النوع الروائي الذي تنتمي إليه الرواية. وبالفعل، تعتمد الرواية — جزئيًّا — على نموذج تقرير أنثروبولوجي، وتضم ملاحق وفهرسًا. وتبدأ باستكشاف الراوي لـ «علم آثار المستقبل»، بينما تحاول باندورا فتح «الصندوق» الخاص بحضارة الكيش في شمال كاليفورنيا. وعن طريق الرسومات والحكايات الشفهية المسجَّلة وما شَابَه ذلك، يذكِّر النصُّ القارئَ مرارًا بأنه وسيط لحضارة هجينة تَستمد أشكالًا وقِيَمًا من الطبيعة السابقة لعصر التصنيع، لكنها تستخدم كذلك وسائل اتصال إلكترونية مع العالم الخارجي تشكِّل إجمالًا «مدينة عقل» سايبرنيتيكية.

منذ سبعينيات القرن العشرين، اندمج مفهوم الكائن الفضائي أكثر فأكثر داخل النقاشات الثقافية حول النوع والانتماء العرقي، وترتَّب على ذلك انحسار النمط القديم للغازي القادم من الفضاء من الخيال العلمي، إلا في أعمال مثل حكايات وايتلي ستريبر الواقعية التي تحكي عن زيارات لكائنات فضائية شُوهِدت. وطالما تبدَّل أيضًا شكل الكائنات الفضائية حسب التصوُّرات المختلفة للعِرق والأنواع؛ فعلى سبيل المثال كانت كائنات الكلينجون الشهيرة في مسلسل «رحلة إلى النجوم» تتمتع في البداية ببشرة أغمق لونًا، لكنها شهدت بعد ذلك اختلافات جسدية أكثر تفصيلًا. وعلاوة على ذلك، ابتكر مارك أوكراند لغة كلينجونية كاملة جذبت فيما بعد جماعة من المعجبين بها. وقد يرجع اختزال مفهوم الكائن الفضائي كذلك إلى تزايد انشغال المعالجات الأدبية التي كانت تتناوله بالأنظمة التكنولوجية، وسنتناول هذا الجانب في الفصل التالي.

الفصل الثالث

الخيال العلمي والتكنولوجيا

يرتبط الخيال العلمي لدى العامة بتطور التكنولوجيا، التي يُقصَد بها عادةً الأدوات أو الأجهزة، ويرجع ذلك جزئيًّا إلى أسباب تاريخية تتعلق بسياسة الترويج لِلذَّات السائدة في أوائل القرن العشرين. رغم ذلك، يقدم مفهوم المؤرِّخ الثقافي الأمريكي لويس مامفورد عن «الأساليب الفنية» عونًا أكبر؛ لأنه أوسع نطاقًا ويتضمن انتقالًا للمعلومات. وإحدى الفِكَر الأكثر تكررًا في الخيال العلمي هي استعراض علاقة البشرية بمنشآتها المادية الخاصة احتفاءً بالتقدُّم في بعض الأحيان. لكن في أحيان أخرى يسود تلك الموضوعات انطباعٌ أكثر سلبية يرتبط بما وصفه إسحاق أزيموف مرارًا بفوبيا التكنولوجيا وتنعكس في الأدب الذي يعبِّر عن مخاوف الاستبدال البشري. وكما سنرى لاحقًا في هذا الفصل، أصبحت المدينة تجسيدًا محوريًّا لتكنولوجيا مستقبلية، وتحوَّلت إلى متاهة أو فضاءٍ مفكَّك — حسب وصف عالِم الاجتماع الألماني فالتر بنيامين — مما شجَّع على تنفيذ عملياتٍ إدراكية حضرية متميِّزة لسكانها.

تعتبر التكنولوجيا مؤشِّرًا مركزيًّا على التغيُّر الذي يشهده مجال الخيال العلمي. وفي الواقع يُعرِّف روجر لاكهيرست الخيال العلمي — أثناء عرضه لتاريخ هذا النوع الأدبي — بأنه «أدب المجتمعات المُشبعة تكنولوجيًّا» ويبادر إلى تتبع أثر هذا الاتجاه منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى الآن. إن الجهود الرائدة لكاتِب ومحرِّر الخيال العلمي هوجو جيرنسباك — المولود في لوكسمبورج — التي هدفت إلى وضع التكنولوجيا في قلب هذا النوع الأدبي، ساهمت جزئيًّا في تنظيم العدد الضخم من الإشارات إلى الابتكارات التكنولوجية التي امتلأ بها أدب الخيال العلمي مع بداية القرن؛ مثل الإشارة إلى التلغراف والوسائل المرئية لنقل المعلومات، والتطبيقات الأولى للكهرباء، والآلات الطائرة، والأسلحة العسكرية الجديدة، والأجهزة المضادة للجاذبية. وقد بدأت الأخيرة تَظهَر في قصص

رحلات الفضاء متخذةً شكلًا تعوزه الحماسة في المعتاد، لكن على الأقل أدرك الكُتَّاب الحاجة إلى تقديم تفسير رمزيٍّ لإمكانية السفر عبر الفضاء.

جيرنسباك، وكامبل، والخيال العلمي «الصارم»

يشير تعبير «الخيال العلمي» في حد ذاته إلى مزيج بين ما هو خيالي وما هو واقعي، كما نرى في كتابات هوجو جيرنسباك، الذي تُعبِّر أشهر روايته «رالف ١٢٤سي ٤١+» — التي نُشِرت متسلسلة عام ١٩١١، ثم مُجمَّعة في كتابٍ عامَ ١٩٢٥ — عن قناعته بضرورة أن يتضمن الأدب الجديد تثقيفًا علميًّا بجانب العناصر الترفيهية. يقدم رالف نفسَه للقارئ عبر معمله — مكان الاختراع — بينما يظهر عالَم عام ٢٦٦٠ في صورة عالَم يتميَّز بعجائبه التكنولوجية الجديدة التي تنعكس في أجهزة مثل «التليفوت» (وهو شكل من أشكال التليفزيون)، وموجات الراديو البالغة القصر، و«الهيبنوبيوسكوب» وهو جهاز ينقل المعلومات مباشرةً إلى الدماغ؛ سخرت منه فيما بعد رواية «عالم جديد رائع». وكما أوضح جاري ويستفال، افتقر جيرنسباك إلى مهارة الجمع بين العلم والخيال؛ ومن ثمَّ نجده يعرض هذين العنصرين عرضًا متسلسلًا، ويصف رالف مستخدِمًا مصطلحات مزدوجة مرة باعتباره عالِمًا مخترعًا ومرة باعتباره بطلًا ميلودراميًّا قادرًا على حماية البطلة من الشرير عديم الضمير. رغم ذلك، ما زال جيرنسباك صاحب الريادة في عرض البيئة الحديثة ذات الطابع التكنولوجي. فبينما يتزلَّج رالف والبطلة في شارع برودواي في إحدى الأمسيات على «جهاز التزلج المتحرك عن بُعد»، تبدو نيويورك مدينة الأضواء الأولى التي لا تضاهيها مدينة أخرى في استخدام الكهرباء؛ إذ تحتفي الرواية بالكهرباء طوال الوقت، مثلما حدث في معرض شيكاجو العالمي عام ١٨٩٣؛ ومن ثم، فليس من قَبِيل المصادفة أن جيرنسباك أسَّس عام ١٩٠٨ مجلة «مودرن إليكتريكس»، وهي المجلة الأولى من نوعها.

أسَّس استخدام جيرنسباك للتعبيرات الجديدة اتجاهًا تطوَّر في كتابات الخيال العلمي اللاحقة، ومن أشهَر تلك التعبيرات تعبير «روبوت» — الذي صاغه الكاتِب التشيكي كاريل تشابِك عام ١٩٢٠ — وتعبير «الفضاء السايبري»، الذي ابتكره الكاتِب الأمريكي ويليام جيبسون عام ١٩٨٢ واستُخدِم لوصف الفضاء الافتراضي لشبكات الكمبيوتر المتنامية. في تلك الحالات، لاقى هذان المصطلحان رواجًا كبيرًا يتجاوز نطاق الأدب، لكن الناقِد مارك أنجينوت قدَّم تفسيرًا لاستخدام التعبيرات الجديدة؛ إذ وضَّح

أن تلك التعبيرات تدفع إلى قراءة تخمينية لنصوص الخيال العلمي؛ حيث يخلق القارئ سياقًا لتلك المصطلحات؛ ومن ثَمَّ للعالم الافتراضي لتلك القصص.

تصدَّر الابتكار التكنولوجي رواية جيرنسباك؛ لأنه ربط بين التكنولوجيا والتقدُّم العام للبشرية ربطًا وثيقًا؛ لذا كان يفضِّل في مجلات الخيال العلمي التي ينشرها تلك القصص التي تحتفي بالعلم. وفي افتتاحية كَتَبها عام ١٩٣١ تحت عنوان «عجائب عصر الآلة»، صرَّح بسياسته المعلَنة الرافضة للقصص التي تعزو شرور العصر إلى التكنولوجيا، والتي تتنبَّأ بتركُّز عظيم للثروة يؤدي إلى استخدام قلة حاكمة لقوتها الصناعية كي تَستعبد البشر. فتعهَّد برفض «الدعاية الإعلامية لهذا النوع الذي يميل إلى إثارة مشاعر العامة اللاعقلانيين ضد التقدُّم العلمي، والآلات المفيدة، وضد الاختراعات عامةً.» وعن طريق التهوين من دور المؤسسات الصناعية اللازمة لإنتاج الاختراعات التي يصفها وتوزيعها، يصرُّ جيرنسباك ها هنا على معارضة تيار الشك المتزايد تجاه التكنولوجيا، والذي بدأ يتشكَّل في ثلاثينيات القرن العشرين. وفي فترة لاحقة من القرن العشرين — عام ١٩٧٨ — ظهر كاتِب خيال علمي آخر كرَّس جُلَّ مجهوداته لخدمة قضية تعليم العلم، وهو إسحاق أزيموف، الذي استعرض معالجة التكنولوجيا في الخيال العلمي، محدِّدًا اتجاهَي تطور رئيسيَّين؛ أحدهما تفاؤلي (وهو الاتجاه الذي توحَّد معه)، والآخر يعبِّر عن الخوف من احتمال خروج الآلات عن السيطرة. إن «خرافة الآلة» — على حد وصفه — هي مفهوم ذو حدين ينعكس في الشكوك المتكررة حول تطبيقات التكنولوجيا في العديد من أعمال الخيال العلمي اللاحقة.

أصبحت كتابات الخيال العلمي التي تتبع أسلوب جيرنسباك وجون دبليو كامبل — محرِّر مجلة «أستاوندينج ساينس فيكشن» من عام ١٩٣٧ فصاعدًا — معروفة منذ خمسينيات القرن العشرين باِسْم الخيال العلمي «الصارم»، لتميُّزها عن الخيال العلمي «البسيط»، الذي يُعالج قضايا اجتماعية. عزَّزت سياسة كامبل التحريرية المحدَّدة المعالم دمج التكنولوجيا في قصص الكُتَّاب الذين اكتشفهم؛ مثل روبرت هاينلاين، وإيه إي فان فوجت، وإسحاق أزيموف، ممَّن يُشار أحيانًا إلى مجموعة كتاباتهم بالقرب من فترة الحرب العالمية الثانية على أنها العصر الذهبي للخيال العلمي. رغم ذلك، لا ينبغي اعتبار تأثير كامبل القوي ذا طبيعة توجيهية أو تقييدية أكثر من كونه ضغطًا مستمرًّا على كُتَّاب مجلته لكي يُنتجوا قصصًا احترافية، وهو ما يبدو جليًّا، لا سيما في الخيال العلمي الأمريكي منذ خمسينيات القرن العشرين فصاعدًا، بدءًا من الحقبة التي شهدت التطور

السايبرنيتيكي على يد رائده نوربرت وينر. ومن النقاط الرئيسية في هذا الاتجاه الصاعد التشابه — لا التعارض — بين البشر والآلات.

يحدد ديفيد جي هارتويل بعضًا من خصائص تلك الروايات في مقدمة مجموعة المقتطفات الأدبية التي اختارها من أعمال الخيال العلمي الصارم عام ١٩٩٤، والتي يرى أنها تَمزِج بين الاهتمام بالحقيقة العلمية، وتقليدية الأسلوب، وحس الشك العام لدى الأدباء. رغم ذلك، تعاني تلك الكتابات من صراعات خاصة بها، لا سيما بين ابتعاد القصص عن عالم الواقع ومناشدتها في الوقت ذاته للمبادئ العلمية الواقعية. وعلى الرغم من تجنب هارتويل قول ذلك صراحةً، فإنه يلمح بين السطور إلى تمتع تلك الأعمال برؤية تفاؤلية معينة تجسِّد «عجائب تمكين الثقافة التكنولوجية والعلمية في الحقبة الحديثة». ومن أهم كُتَّاب الخيال العلمي الذين ارتبطوا ارتباطًا وثيقًا بالمفاهيم العلمية، الكاتِب الأسترالي جريج إيجان، والبريطاني ستيفن باكستر، والأمريكيان فيرنور فينجي ورودي رَكر، وكلاهما عالِم رياضيات أكاديمي.

غالبًا ما يُشار إلى رواية هال كليمنت «بعثة الجاذبية» (١٩٥٤) باعتبارها النموذج الأبرز لأعمال الخيال العلمي الصارم، وتدور أحداثها حول استكشاف كوكب مفلطح يُدعَى ميسكلين. تعرض الرواية مثالًا بديعًا على تصميم العوالم؛ حيث يُصوَّر كل جانب من جوانب الكوكب الجديد تصويرًا علميًّا متسقًا مع ذاته. وتقدم الرواية سلسلة من المشاكل العملية في الأساس، مثل مشاكل الملاحة وما يرتبط بها من حلول عملية أيضًا. ويبدو كليمنت أكثر حذرًا عندما يحوِّل انتباهه إلى سكان الكوكب، الذين يتسمون ببعض الاختلافات الجسدية، لكنهم يبدون رغم ذلك كأقران للبشر ذوي آراء مستقلة، وهو ما يتضح لا سيما من خلال تحدثهم مع الأرضيين بلغة إنجليزية سليمة.

وعلى النقيض من ذلك، تتشكك رواية جو هالدمان «الحرب الأبدية» (١٩٧٤) في طبيعة التمكين، وهي رواية عسكرية تدور حول «نضج الشخصية وتكوينها»، ينقل فيها الكاتِب تجاربه في فيتنام إلى الفضاء الخارجي. تقدم الرواية تصورًا دراميًّا مؤثرًا لتأرجح مشاعر الراوي — الذي يُدعَى مانديلا — تجاه الحرب بين النجمية ضد «التاوران»، وهي مخلوقات نادرًا ما نراها في الرواية، وتتمتع بمظهر محيِّر، حتى إنه في بعض الأحيان يُخلَط بينها وبين الحيوانات. يتلقَّى مانديلا تدريبًا على أسلحة معقدة تتضمن إيحاءً تنويميًّا قبل المعركة؛ ونتيجة لهذا الإعداد، ينتابه إحساس كابوسي بأنه آلة قتال مجرَّدة من الصفات الإنسانية. يَستحضر هالدمان شعورًا بالخطر، لكنه ينبع من خارج الأرض

ومن معدات الجنود التي لا يعوِّل عليها أكثر من العدو المزعوم. تَستخدم الرواية تقاليد حروب النجوم استخدامًا ساخرًا كي تستدعي الطابعَ اللانهائيَّ لحرب دون أهداف واضحة والتناقضاتِ الذاتيةَ في التدريب العسكري، ولكي تَعْرض الأمرَ بأكمله كشكلٍ من أشكال الاستعمار المعاصر.

أحد أبرز كُتَّاب الخيال العلمي الصارم حاليًّا هو جيري بورنيل، الذي قدَّم عددًا من الروايات العسكرية، ويمكن اعتباره وريثًا للحِسِّ الوطني الذي يتَّسم به روبرت هاينلاين، لكن اختلافهما يكمن في ارتباط بورنيل الوثيق بالمؤسسة العسكرية الأمريكية على مدار سنوات. وعلى العكس من هالدمان، قدَّم بورنيل استعمار الفضاء باعتباره امتدادًا منطقيًّا للحدود الأمريكية، ويزعم في دراسته السياسية «استراتيجية التكنولوجيا» الصادرة عام ١٩٧٠ (التي كتبها بالتعاون مع ستيفان تي بوسوني) أنه منذ عام ١٩٤٥ على الأقل تخوض الولايات المتحدة حربًا تكنولوجية ضد الاتحاد السوفييتي. تُملِي هذه الحتمية السياسية معالجة بورنيل للفِكَر القصصية المتعلقة بالفضاء، وفي عام ١٩٨١ أصبح رئيس مجلس المواطنين الاستشاري لشئون سياسة الفضاء الوطنية، الذي ضمَّ بين أعضائه روبرت هاينلاين وجريجوري بينفورد. ساعد هذا المجلس في صياغة مبادرة الدفاع الاستراتيجي في عهد الرئيس ريجان، المعروفة باسم «حرب النجوم».

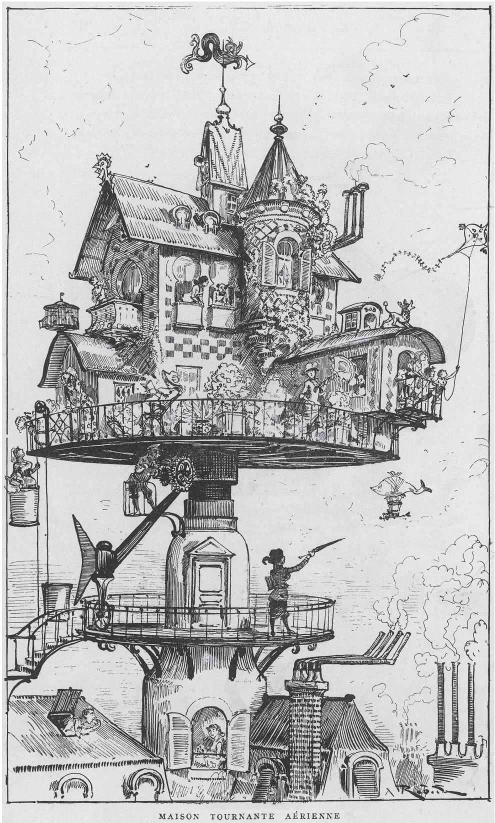
لكن حتى في هذا السياق، يظل التلميح إلى احتفاء بورنيل بالتقدم التكنولوجي تبسيطًا صارخًا. نرى ذلك في إحدى أقوى رواياته — التي كتبها بالاشتراك مع لاري نيفن وتُدعَى «قَسَمُ الولاء» (١٩٨٢) — التي تتناول آليات «العمارة البيئية»، وهو مصطلح ابتكره المعماري باولو سوليري عبر دمج كلمة «عمارة» مع «بيئة». ورغم أن المصطلح تعبير جديد، فإنه يلمح إلى المجمعات السكنية الضخمة التي نلاحظها في أعمال ويلز وغيره من الكُتَّاب. تدور أحداث «قَسَمُ الولاء» حول أحداث شغب عرقية تقع عند أطراف مدينة لوس أنجلوس في المستقبل القريب يعقبها بناء مجمع ضخم قائم بذاته يُدعَى تودوس سانتوس (أي «جميع القديسين»)، ويُؤوي رُبعَ مليون شخص. بُني المجمع برأس مال خاص ويبدو متمتعًا بالاكتفاء الذاتي في ظل نظام الأمن الخاص به، إلا أن مصرع شابَّين تمكَّنا من اختراق أحد المداخل يُثبت أن تودوس سانتوس يعتمد في الواقع على المدينة المجاورة له، ويتضح ها هنا موطن من مواطن قوة الرواية؛ إذ لا تكتفي بتصوير تصميم معماريٍّ بيئيٍّ، بل تتجادل شخصياتها حول القيمة الاجتماعية لهذا التصميم، فتشبهه مرة بهضبة النمل الأبيض في مقارنة سلبية. وعلى نحو مماثل، تشتمل

الرواية على العديد من الإشارات إلى الخيال العلمي باعتباره تجسيدًا لمجموعة الفِكَر التي أنتجت المجمع؛ فعلى سبيل المثال يحتوي مركز التسوق على سلالم متحركة، يقرُّ النص بأن نموذجها الأولي يرجع إلى هاينلاين. جملة القول، تعرض رواية «قَسَمُ الولاء» الابتكار التكنولوجي وتطرحه للنقاش في الوقت نفسه على مدار الأحداث.

المدينة

إنَّ المدينة هي التجسيد الأعظم للبنية التكنولوجية؛ ولهذا السبب ظل الخيال العلمي نوعًا أدبيًّا يرتبط ارتباطًا شديدًا بالحَضر. وحتى رواية ريتشارد جيفريس «بعد لندن» (١٨٨٥) — وهي رواية تصف استعادة الطبيعة في فترةٍ ما بعد الحضر، بعدما غرقت لندن في ضباب الفساد — يمكن قراءتها كاحتجاج ضد تطورات المدينة في القرن التاسع عشر. تظهر المدينة من خلال صورها المختلفة في الخيال العلمي في صورة معمل للتغيُّر التكنولوجي؛ على سبيل المثال، تصف رواية ألبير روبيدا «القرن العشرين»، الصادرة عام ١٨٩٠، تبدُّل حال باريس في المستقبل القريب، وهي رؤية كوميدية للروح التجارية حال خروجها عن السيطرة. فتعرض إحدى الرسومات التوضيحية قوس النصر بعدما ابتاعه المضاربون التجاريون؛ حيث يبدو متقزِّمًا تحت ثقل قاعدة حديدية ضخمة تحمل الفندق العالمي الجديد، الذي بُني بأسلوب معماري مختلط كي يتمتَّع بأقصى قدر من الفخامة. يطرح هذا الاختلال البصري تعليقًا ساخرًا على الأولويات الجديدة في القرن العشرين، والتي تنعكس كذلك في انتشار اللوحات الإعلانية والانشغال بوسائل النقل السريعة، إلى حد إنشاء خط ترام كهربائي داخل متحف اللوفر من أجل تسريع مرور الزوار على المعروضات دون الشعور بالتعب. بينما يعكس «البيت الهوائي الدوَّار» المكانة المرتفعة التي تحتلها الاختراعات الجديدة فوق المدينة التقليدية. إن مدينة روبيدا مدينة معدنية تغلب عليها الأشغال الفنية الحديدية.

أمَّا فيلم فريتس لانج «المدينة الكبرى» (الذي عُرِضَ عام ١٩٢٧، وأُعِيدَ إصداره عام ٢٠٠٢) فيقدم صورة أولية للمدينة في فيلم الخيال العلمي. عَرَض الفيلم تحديدًا صورتين؛ الأولى للمدينة الكبرى فوق الأرض؛ أي مستوى النخبة الحاكمة وعائلاتها، ومدينة العمال تحت الأرض. يُعطي تتر البداية أولوية كاملة لمكان الأحداث؛ أي مجمع الحاكِم المدرج، والمستوحَى تصميمه جزئيًّا من لوحة الرسَّام بيتر بروجل «برج بابل» وانطباعات لانج عن مانهاتن، التي تنعكس في لقطات لماكينات ضخمة أثناء عملها.



شكل ٣-١: بيت هوائي دوَّار من رواية ألبير روبيدا «القرن العشرين» (١٨٩٠).

إنَّ تلك الماكينات هي ما تقدِّم تعريفًا للمدينة الكبرى كمجمع مبانٍ صناعية حضرية يسودها نمط حياة وحشي خاص بها. في الرواية الأصلية الصادرة عام ١٩٢٧، تصف الكاتبة تيا فون هاربو زيَّ العمال المُوحَّد وحركتهم المنتظمة في «برج بابل الجديد»، وهو تأثير يُعاد تقديمه في الفيلم عبر التسلسل الهرمي البِنَوي للمدينة الكبرى الذي يضع العمال أسفل الماكينات. وقد حدَّد فيلم «المدينة الكبرى» نمطًا من الصور المجازية اتبعتْه تصورات لاحقة للمدينة في الخيال العلمي، وهو نمط يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتخطيط

الحضري في حقبة العشرينيات، كما يتضح في كتاب المعماري هيو فيريس «مدينة الغد» (١٩٢٩) الذي يستخدم الأشكال الهندسية الحديثة في تخطيط المدن.



شكل ٣-٢: لقطة من فيلم «المدينة الكبرى» لفريتس لانج (١٩٢٧).

في نهاية رواية «مدينة فاضلة حديثة» (١٩٠٥)، يصف إتش جي ويلز صدمة بطله عندما رجع إلى مدينة لندن تاركًا النظافة والأماكن الصحية خلفه في المدينة الفاضلة ذات الطابع السويسري التي جاء منها؛ ففجأة أصبح محيطه يعجُّ بسكان المدينة المتدافعين،

مشوَّهي الخِلْقة غالبًا؛ ومن ثمَّ يُعاني اضطرابًا حسيًّا نتيجة لما يتلقَّاه من حواس البصر والسمع والشَّم. إن هذا الاضطراب تحديدًا هو ما يحاول ويلز تجنُّبه في مدنه المستقبلية، لأغراض قد لا تكون إيجابية على الدوام؛ ففي رواية «استيقاظ النائم» (١٨٩٩)، يجد البطل — جراهام — نفسَه غريبًا تمامًا عن لندن المستقبلية بعد انقضاء قرنين من الزمان، ويخبره أحدهم أن «هذا العصر هو عصر الثروة»، التي تتجسَّد في «المباني العملاقة» بالمدينة. وعلى الرغم من أن المدينة التي يجد نفسه بها ما زالت لندن، فإنها تبدَّلت تبدلًا جذريًّا حتى أصبح تمييزها مستحيلًا، ويزيد ويلز هذا التأثير الاغترابي الحَضري بذكر أقل عدد من أسماء الأماكن. وفي فيلم «الأحداث القادمة» (ثينجس تو كم) ١٩٣٦، من إنتاج ألكسندر كوردا بالتعاون مع ويلز، يحدث الانتقال من الحاضر القريب إلى القرن الحادي والعشرين عبر التغيرات التي تصيب «إفريتاون» — مدينة ويلز الرمزية — من الحرب إلى إعادة البناء. يتضح عبر افتتاحية الفيلم أن مدينة إفريتاون تحاكي مدينة لندن، مثلما يجسِّد فيلم «تخيُّل فحسب» (جَست إماجين) — الذي عُرِضَ عام ١٩٣٠ ويصوِّر مستقبلًا حضريًّا — مدينة نيويورك. في الفيلم الثاني أصبحت المدينة عام ١٩٨٠ مدينة كبرى مذهلة مكوَّنة من مبانٍ ضخمة عالية وتتمتع بوسائل نقل جوية وبرية على مختلف المستويات. وعلى نحو مماثل، يعرض فيلم «الأحداث القادمة» مدينة أنيقة تحت الأرض تتميز بخطوط معمارية «جريئة وضخمة»، حسبما أراد ويلز. يتحقق التأثير الكاسِح للحجم في الفيلم عن طريق تقزيم الشخصيات البشرية في أسفل اللقطات التي تهدف إلى إظهار معمار المدينة الصناعية المهيب الجديد؛ مما يجعلهم يَبدون مثل موظفين مجهولين. وبالفعل تعكس الأنشطة الصناعية أُولى علامات الحياة في المدينة.

إن المدينة في أعمال ويلز وفي فيلم «المدينة الكبرى» ترمز إلى النظام الصناعي. وفي سياق مماثل تصف رواية «مدينة الضوء الأبدي» (١٩٢٠) — لاختصاصي التغذية الأمريكي مايلو هاستنجز — عالَمًا مستقبليًّا تسيطر عليه ألمانيا بفضل اختراعها لسلاح شعاع الموت. أما مركز التحكم في نظام الحُكم فهو برلين جديدة تقبع تحت الأرض وتتكوَّن من مجمع صناعي حضري ضخم يُؤوي الملايين، ويمثل ذروة تطبيق العلم على المجتمع من منظور الراوي الأمريكي. وتؤدي قاعات الطعام الشاسعة والمصانع العملاقة في المدينة إلى إحاطة البطل بـ «جو من التنسيق، والنظام، والانضباط المثالي»، الذي يتسبب نظامه المبالَغ فيه في جعل المدينة غير إنسانية.

لقد استُخدِمت المدن عادةً من أجل تجسيد مستقبل ديستوبي؛ فعلى سبيل المثال، تضع رواية كليفورد دي سيماك «مدينة» (المكوَّنة من مجموعة قصص قصيرة يربطها

تعقيب بقلم المحرِّر، نُشِرت عام ١٩٥٢) زمنها الحاضر في المستقبل عندما تفنى المدن والبشرية ذاتها على حدٍّ سواء. وتُروى الحكايات في صورة أساطير على لسان مجموعة من الكلاب تعرض وجهة نظر خارجية ساخرة وتتساءل عما إذا كانت المدن أو البشر قد وُجدوا في يوم من الأيام على الإطلاق. وتذكر مقدمة الرواية أن المدينة تبدو «بناءً مستحيلًا» يفرض قيودًا لا تُصدَّق على أي كائن عقلاني من المفترض أن يعيش فيها. كذلك تقدم مجموعة «المدن الطائرة» للكاتِب جيمس بليش واحدة من أكثر تنويعات هذه الفكرة تفرُّدًا عن طريق عرض المدن كسُفن فضاء. أما رواية «حياة من أجل النجوم» (١٩٦٢) فتصف موقفًا يجعل من تلك السفن الفضائية الحضرية ضرورة؛ فمع استهلاك المواد الخام، تحوَّل الناسُ إلى عمَّال مهاجرين (واستخدمت الرواية تعبير «أوكي» العامي الذي كان يُطلَق على المهاجرين في رواية «عناقيد الغضب»)، تاركين أراضيهم بحثًا عن عمل. ويصوِّر بليش كسادًا اقتصاديًّا معاصِرًا تجسِّد فيه مدن الفضاء احتمالات اجتماعية مختلفة. أما رواية جون برونر «ميادين المدينة» (١٩٦٥)، فتستكشف العلاقات بين التصميم المستطيل، والمساحات المفتوحة، والسيطرة السياسية في عاصمة بأمريكا الجنوبية تُدعَى فادوس. في حين تقع أحداث رواية هاري هاريسون «أفسِحِ المجال! أفسِحِ المجال!» (١٩٦٦) في مدينة نيويورك عام ١٩٩٩ وتعرض صورة ذات مغزًى للزيادة السكانية في العالم؛ حيث وصل مخزون الطعام إلى مستوًى حَرِج. قُدِّمت الرواية في فيلم عام ١٩٧٣ يحمل عنوان «سويلنت جرين»، وهو اسم رقائق من الطعام الصناعي. وأخيرًا، تصف رواية فيليب وايلي «لوس أنجلوس: ٢٠١٧ بعد الميلاد» (الصادرة عام ١٩٧١) مدينة مستقبلية تُعاني تلوثًا شديدًا تسبَّب في لجوء البشر إلى الحياة تحت الأرض. في تلك الروايات وغيرها من الروايات المشابِهة، تؤدي الكارثة إلى ظهور حكومة فاشية.

أحد أعقد توصيفات المدينة وأكثرها تميُّزًا بالطابع السريالي نجده في رواية صامويل ديلاني «دالجرين» (١٩٧٥)، التي تحكي عن كارثة تضرب مدينة بيلونا (المُسمَّاة تيمُّنًا بإلهة الحرب الرومانية). ينجرف البطل نحو المدينة، ويخوض عددًا من اللقاءات الجنسية الوجيزة، ويقابل عصابات، وناجين آخرين غيره، لكنه لا يكوِّن أبدًا أي إدراك كلي حول تصميم المدينة. يتمكَّن ديلاني من تحقيق هذا التأثير عن طريق إبقاء منظور السرد قريبًا من فِكَر البطل؛ لذا، بغضِّ النظر عن كم الأحياء السكنية التي يَعبُرها والمباني المهجورة التي يتسلَّقها، لا يتكون لديه أبدًا أيُّ إدراك للمسافة. يتغير الزمان

والمكان باستمرار، مع تغيُّر إدراك البطل البصري للمدينة التي يحجبها دخان ناتج عن حرائق عشوائية. يحافظ ديلاني على منظور ثابت لا يتغير، ولا يُتيح للقارئ أبدًا إدراكًا يفوق إدراك بطل الرواية — الذي يُدعَى «كيد» — على الرغم من تحوُّل السرد بين الحين والآخر إلى ضمير الغائب. يُسفِر ذلك عن تدفُّق سريالي لأحداث محلية مفعمة بالحيوية داخل فضاء حضري ذي حدود ملتبسة. وفي النهاية، تبدو مدينة ديلاني مدينة مفكَّكة وعَصيَّة على الإدراك.

حسب زعم فيفيان سوبتشاك، تميل أفلام الخيال العلمي في فترةِ ما بعد الحرب إلى عرض صورة سلبية للمدينة، وتطرح سيناريوهات تركِّز على التدمير أو الإخلاء. إحدى العلامات الدالة على هذا التركيز هي تصوير المدينة كشبكة تحكم؛ ومن ثمَّ، يصف الفيلم التليفزيوني البريطاني «ماكس هيدروم» ارتقاء البرمجة اللاشعورية، بينما يعرض فيلم «البرازيل» (كلاهما من إنتاج عام ١٩٨٥) نظام حُكم على نمط جورج أورويل يعتمد على التنظيم البيروقراطي. أما فيلم جان لوك جودار «ألفافيل» (١٩٦٥) فيجمع بين ثلاثة أنواع سينمائية: الخيال العلمي، والجاسوسية التشويقية، وقصص المُحقِّق الأمريكي الخاص. تدور أحداث الفيلم حول قدوم العميل ليمي كوشن من مدينة «نويفا يورك» في مهمة للقبض على البروفيسور فون براون أو قتْله، وهو ليس اختصاصي الصواريخ المتوقَّع، بل مصمِّم مجموعة من أجهزة الكمبيوتر، من بينها جهاز ألفا ٦٠ الذي يقع في مركز المدينة في الفيلم، وهي نسخة مستقبلية من مدينة باريس. يُوصَف جهاز الكمبيوتر بأنه «عاصمة مَجرَّة بعيدة»، وهو (الكمبيوتر) مَنْ يستجوب ليمي بنفسه فور القبض عليه.

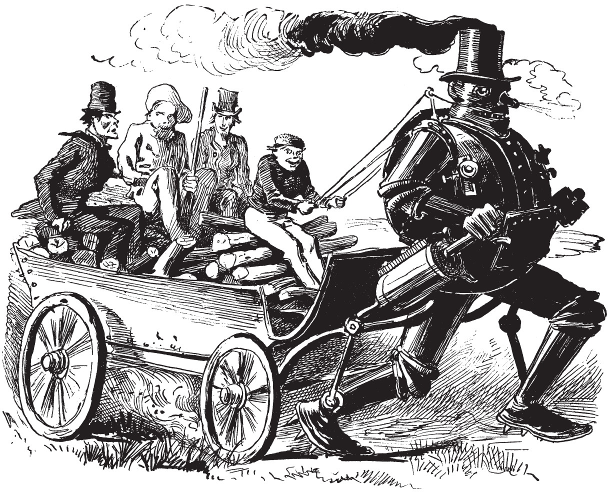
رغم ذلك يقدم فيلم ريدلي سكوت «الراكض على حدِّ النصل» (بليد رَنر) ١٩٨٢، أحد أعقد التصورات البصرية لمدينة المستقبل وأكثرها سردًا للتفاصيل. كان تغيير موقع الأحداث من مدينة سان فرانسيسكو كما في رواية فيليب كيه ديك الأصلية إلى لوس أنجلوس خطوة استراتيجية؛ فطالما مثَّلت لوس أنجلوس في المخيلة الأمريكية مدينة التغير المُثلَى. وعلى الرغم من وقوع أحداث الفيلم في مستقبل يبعد أربعين عامًا، فإن الديكور تضمَّن تفصيلاتٍ لا حصر لها من الولايات المتحدة قبل أربعين عامًا؛ أي من حقبة رايموند تشاندلر وأفلام الجريمة الغامضة. وقد أسفر استخدام سكوت المتكرر لـ «الإحالة التصويرية» عن مزيج فريد من التفاصيل المستقبلية والتاريخية؛ ففي لحظة نرى سيارات طائرة، وفي اللحظة التالية تمر مجموعة من الدراجات، وهكذا نشاهد على غير

العادة مدينة مستقبلية لها تاريخ. ورغم أن فيليب ديك لم يمتدَّ به العمر ليرى النسخة النهائية من الفيلم، فإنه زار بالفعل استوديوهات التصوير وشاهد تقريرًا تلفزيونيًّا عن إحدى جلسات التصوير، وانبهر بالتفاصيل الملموسة لطريقة صنع الفيلم، وصرَّح قائلًا: «إنه عالَم يعيش الناس فيه بالفعل.» يجسِّد الفيلم القوة في صورة مبنى شركة تايريل الهرمي الضخم ويَستخدم في المَشَاهد الافتتاحية صورة مركزية لعَيْن متضخِّمة تشير في الوقت نفسه إلى المراقبة، وإلى أنشطة بطل الفيلم نفسه كمحقِّق خاص ينتمي للوقت الحاضر، وكذلك إلى عضو الجسد الوحيد القادر — حسب المفترض — على تمييز الإنسان من المُستنسَخ.

الروبوت والسايبورج

دخل مصطلح «روبوت» اللغة عام ١٩٢٠ عبر مسرحية الكاتب التشيكي كاريل تشابِك «آر يو آر: مصنع روسوم العالمي للروبوتات»، وكانت الكلمة توحي بالعمل الشاقِّ، بل وبالعبودية. ومع تطور استخدام المصطلح، أصبح يعني «جهازًا صناعيًّا يحاكي أفعال الإنسان، وأحيانًا شكله»، قد يعمل ذاتيًّا أو يخضع للتحكم عن بُعْد. ترجع الأجهزة الشبيهة بالروبوت التي وُجِدت قبل عام ١٩٢٠ إلى عصر قديم، وهي الأجهزة التي عُرِفت باسم الرجل الآلي أو الأندرويد (التي تعني حرفيًّا شبيه الإنسان). بدأت تلك الأجهزة في الظهور في أدب القرن التاسع عشر عبر شخصية الرجل الآلي الراقص في قصة إي تي إيه هوفمان «رجل الرمال»، وفي تعليقات إدجار ألان بُو — التي تعكس انبهاره — على آلة لعب الشِّطْرنج التي كان يملكها يوهان ميلتسل، وفي رواية إدوارد بولوير ليتن «العِرق القادم» (١٨٧١)؛ حيث تحتوي بيوت المستقبل على رجال آليين منزليين. أما رواية إدوارد إس إيلِس «الصيَّاد الضخم، أو رجل البراري البُخاري» (١٨٦٥) فتقدم أول وصف تفصيلي لتلك الأجهزة؛ حيث يبلغ طول الآلة في الرواية عشرة أقدام، وهي مصنوعة بالكامل من الحديد ومزوَّدة بمِرجل. وحسب المعايير الحديثة، يعكس هذا الشكل صورة بدائية حقًّا للروبوت، الذي يرتدي فوق ذلك «القبعة المَدْخَنة» المميِّزة لنبلاء العصر الفيكتوري. كانت آلة إيلِس تعمل بالبخار وتجمع بين عناصر الانتقال (القوة المحرِّكة)، والإنسانية (الشكْل)، ووظيفة الحصان (إذ كان يتحكم فيها بواسطة لجام).

ما إنْ بدأت الروبوتات في الظهور في كتابات القرن العشرين حتى ظهر عدد من القضايا المركزية؛ فعلى سبيل المثال، تستحضر قصة سيدني فاولر رايت



شكل ٣-٣: رسم توضيحي لرواية إدوارد إس إيلِس «رجل البراري البُخاري» (١٨٦٥).

«الرجال الآليون»، الصادرة عام ١٩٢٩، مستقبلًا قاتمًا حلَّ فيه الرجال الآليون محل البشر في «انتصار» لمسيرة التطور. وفي فيلم «المدينة الكبرى» يصمِّم المخترع روتوانج مُستنسَخًا من شخصية ماريا، أما مسرحية «آر يو آر» فتصوِّر سيطرة الروبوتات على الاقتصاد العالمي. لقد أصبح الاستبدال والاستنساخ عنصرين من عناصر الخوف الرئيسية في قصص الروبوتات، وهي مخاوف تتعلق بفقدان البشر لمركزيتهم. تتمحور رواية فيليب كيه ديك «هل يحلم الأندرويد بخِراف كهربية؟» (١٩٦٨) — المقتبَس عنها فيلم «الراكض على حدِّ النصل» — حول عنصر الخوف الثاني. وتدور أحداث الرواية حول أجهزة الأندرويد العضوية التي صُمِّمت للعمل في المستعمرات المريخية، لكنها هربت من العبودية لتأتي إلى كوكب الأرض الذي دُمِّر إثْر حرب عالمية نهائية. وأثناء سعْي المحقِّق ريك ديكارد خلف تلك الكائنات بتكليف من شرطة سان فرانسيسكو، يطرح باستمرار تساؤلات عن طبيعة الهوية. وتعرض الرواية منذ الصفحة الأولى عالمًا خضع بالفعل للماكينة في كثير من جوانبه، فحتى ديانة الدولة — المرسيرية — سُمِّيت على اسم طريقة صناعية لمعالجة الأقمشة. كيف نستطيع إذن تمييز المُستنسَخين عن

البشر الأصليين؟ لا يملك ديكارد إجابة على ذلك، بل ويبدو متردِّدًا في الاعتقاد بأن جميع المُستنسَخين لا بشريون. وعلى نحو مماثل، في الفصل الثالث من مسرحية «آر يو آر»، يبدأ جهازا روبوت في إظهار مشاعر بشرية؛ ومن ثمَّ ربما ينبغي علينا إضافة عنصر خوف ثالث إلى قضية الروبوتات؛ وهو احتمال أن يتسبَّبوا في النهاية في جعل تمييز البشر أمرًا مستحيلًا.

إن الكاتِب الذي دعم دومًا تصورًا إيجابيًّا للروبوتات هو إسحاق أزيموف، الذي بدأ ينشر قصص الروبوتات التي يكتبها في أربعينيات القرن العشرين، وفي محاولة لمكافحة رهاب التكنولوجيا الذي أُطلِق عليه «عقدة فرانكنشتاين»، صاغ القوانين الثلاثة الشهيرة التي تحكم تصميم الروبوتات:

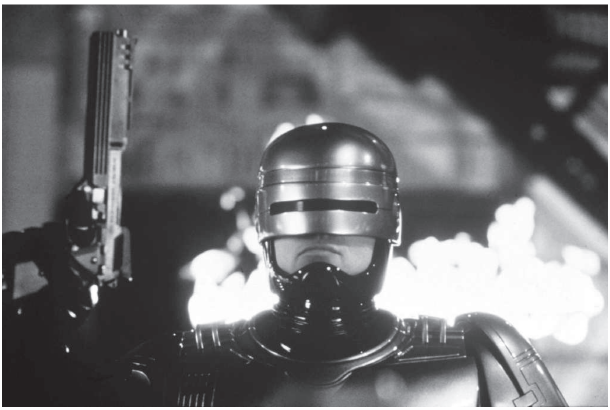
(١) لا يجوز لروبوت إيذاء بشري أو السكوت عما قد يسبب أذًى له.
(٢) على الروبوت إطاعة أوامر البشر، إلا إذا تعارضت مع القانون الأول.
(٣) على الروبوت المحافظة على بقائه، ما دام لا يتعارض ذلك مع القانونين الأول والثاني.

إن الاستراتيجية البسيطة التي اتبعها أزيموف لوصف الروبوتات وصفًا عقلانيًّا «باعتبارها آلات لا استعارات مجازية» بدَّلت طريقة عرضها في الخيال العلمي. وبعيدًا عن الْتِزام أزيموف بتقديمها تكنولوجيًّا، فإنه تمكَّن كذلك من توسيع الاستخدام المجازي للروبوتات كعُمَّال. وتقدم قصة «رجل المائتي عام» (١٩٧٦) مثالًا شائقًا للغاية على ذلك؛ نظرًا لمعالجتها الضمنية لقضية العِرق؛ فعلى غرار الكثير من قصص أزيموف اللاحقة عن الروبوتات، تضفي افتتاحيةُ القصةِ الصفةَ البشريةَ على البطل عن طريق تقديمه باسم أندرو مارتن، مما يؤجِّل إدراك القارئ لكونه روبوتًا، ولا نستدل على ذلك إلا بعبارة «التبلُّد الهادئ» التي تصف وجهه. وعلى مدار القصة، تمتد المقارنة بين الروبوت والأمريكيين من أصل أفريقي؛ ولهذا فإن النهاية — عندما يسعى أندرو للاعتراف به كإنسان — تأتي مُحمَّلة بالمغزى العرقي والإنساني على حدٍّ سواء، لا سيما عند النظر إلى الظروف التي أحاطت بنشر القصة أثناء عام الاحتفال بمرور مائتي عام على تأسيس الولايات المتحدة الأمريكية المستقلة.

وعلى الرغم من أن الخط الفاصل بين الروبوت والسايبورج ليس محددًا وفاصلًا، فإن السايبورج يختلف عن الروبوت في أنه تكوين هجين. ابتُكِر مصطلح السايبورج

عام ١٩٦٠ في سياق يتعلق بالبقاء على قيد الحياة في الفضاء؛ فهو كائن سايبرنيتيكي، ببساطة مزيج بين الإنسان والآلة. تدور أحداث رواية مارتن كيدن «سايبورج»، الصادرة عام ١٩٧٢، حول طيَّار يُعاني من إصابات بشعة إثر حادث تحطم طائرة، ويتولَّى مكتب العمليات الاستراتيجية الحكومي السري مهمة إعادة بناء جسده شريطة أن يعمل لصالحهم. تستكشف القصة أحد أكثر تطبيقات الكائنات السايبرنيتيكية شيوعًا، مجال الطب تحديدًا، وتطبقه على هياكل القوة المعاصرة. إحدى المعالجات المماثلة والأكثر شهرة هي فيلم «الشرطي الآلي» (روبوكب) الذي عُرِضَ عام ١٩٨٧ ويحكي عن ضابط شرطة من مدينة ديترويت يخضع لعملية إعادة إنشاء على يد شركة أومني كونسيومر برودكتس، التي سيطرت على قوة الشرطة بالمدينة وأعادت البطل إلى الشارع بعدما تحوَّل إلى شرطي آلي؛ أي الضابط المطبِّق للقانون الذي لا يمكن مقاومته على الإطلاق والذي يشبه راعي بقرٍ مدرعًا.

لكن مسار التجربة ينحرف، ليعكس النموذج السردي المستخدم في رواية «فرانكنشتاين» رغم عدم تناولها لمفهوم السايبورج. فبما أن ذاكرة الشرطي الآلي الأصلية لم تُمحَ، يتتبع النصف الثاني من الفيلم محاولاته للانتقام من «قاتليه».



شكل ٣-٤: لقطة من فيلم «الشرطي الآلي» للمخرج بول فيرهوفن (١٩٨٧).

قدَّمت سلسلة أفلام «المُدمِّر» — التي قام ببطولتها أرنولد شوارزنيجر — أفضل معالجة سينمائية معروفة لفكرة السايبورج. في أول أفلام السلسلة، تقع الأحداث في الوقت الحاضر (عام ١٩٨٤) إلى أن تقتحمها شخصيتان من عام ٢٠٢٩ المستقبلي؛ وهما المُدمِّر وخصمه. إن المُدمِّر عبارة عن آلة قتْل مدرَّعة من الداخل تغطِّيها طبقة من الأنسجة البشرية الحية؛ أي إنه بعبارة أخرى قاتل سايبرنيتيكي. ونظرًا لقدرته على إصلاح نفسه، ترى دونا هاراواي — أستاذة تاريخ العلوم والبيولوجيا — أنه يمثل «الأداة ذات التحكم الذاتي والقدرة على التجدد بكل تنويعاتها اللانهائية ذات الهوية الذاتية.» وعلاوة على ذلك، خرج الفيلم عن إطار المألوف في أفلام الحركة عندما عَرَض هزيمة المُدمِّر على يد ضحيته الأنثوية التي كان يستهدفها.

قدَّمت دونا هاراواي العمل التنظيري الرئيسي لمفهوم السايبورج في مقالها «إعلان مبادئ السايبورج» الذي نشرتْه عام ١٩٨٥، وعرضت من خلاله المفهوم باعتباره أداة جدلية تُستخدَم لتحطيم الفروق ذات الوضوح الزائف، مثل تلك التي تفصل بين البشر والآلة. وتستخدم هاراواي كتابات الخيال العلمي النسوية لأديبات مثل جوانا روس وغيرها لإعطاء السايبورج مركزية ثقافية باعتبار أنه يمثل الطبيعة الهجينة التي تميز وجودنا المعاصر، وتزعم أن ريتشل — المرأة المُستنسَخة في فيلم «الراكض على حدِّ النصل» التي يشتهيها ريك ديكارد ويخشاها في الوقت ذاته — هي «صورة للحَيْرة، والحب، والخوف في ثقافة السايبورج.»

اتبعت مارج بيرسي خُطى هاراواي في استخدامها للسايبورج من أجل دراسة القضايا الاجتماعية والجنسية، وذلك في روايتها «هو، وهي، وهذا» التي صدرت عام ١٩٩١ (ونُشِرت بعنوان «جسد من زجاج» خارج الولايات المتحدة الأمريكية) وتقع أحداثها في منطقة خاصة باليهود داخل أمريكا عام ٢٠٥٩. تحكي الرواية عن سايبورج غير قانوني، يُدعَى يود (الحرف العاشر من الأبجدية العبرية)، صُمِّم ليَحمِيَ المستعمرة مثلما خُلِق جولم من الطين في القرن السادس عشر لحماية المجتمع اليهودي في براج حسبما تزعم الأسطورة. تمزج بيرسي بين الفصول التي تلخص قصة جولم وتلك التي تتبع تطور العلاقة بين يود والبطلة شيرا. تقل غرابة السايبورج جذريًّا باعتباره كائنًا غريبًا عبر قدرته على الانشغال بالتفكير، وإبداء السرور، بل وحتى وصف موروثه الثقافي بـ «الوحشي». إن إشارة يود الضمنية إلى رواية «فرانكنشتاين» توحي بأن عملية خلقه كانت شكلًا من أشكال الميلاد. في الواقع، لا يبدو يود كائنًا هجينًا إلى حدٍّ كبير، بما أن أجزاءه الآلية معظمها غير مرئي، بل يبدو كائنًا عقلانيًّا نموذجيًّا لا يؤمن بمُحرَّمات.

إن تصميم الروبوتات والسايبورج بالشكل البشري يشير إلى أن التكنولوجيا تعمل في كثير من الأحيان في الخيال العلمي على تجزئة الجسد وتفكيكه لأغراض إعادة البناء والتعديل. ويزعم ناقدون مثل جيه بي تيلوت أن تلك هي الفكرة التكنولوجية الرئيسية والأهم في الخيال العلمي، وترجع أصولها بالطبع إلى رواية «فرانكنشتاين»، التي اعتبرها برايان ألديس وآخرون نصًّا أوليًّا من نصوص الخيال العلمي. إن موقف النص المتردد حيال التجريب ينعكس عبر اختراق فرانكنشتاين لحُرمة الموت من أجل تصميم شخص من أجزاء الموتى وعبر حقيقة أن «الوحش» (أو «الشيطان» كما يُطلَق عليه) لا يملك اسمًا؛ ومن ثَمَّ لا يمكن إدراكه بمعزل عن فرانكنشتاين. ويدعم تبديل المنظور بين الخالق والمخلوق هذا التأثير ليس إلا. في قصص الخيال العلمي المبكرة التي تتناول الهندسة الحيوية، تتكرر هذه الازدواجية بين مَنْ يجري التجربة ومَنْ يخضع لها، وتسفر في النهاية عن نتائج مميتة تقع على رأس الشخص القائم بإجراء التجربة، كما يتضح في حالة جيكل وهايد، ودكتور مورو وشعبه المتوحش في قصة ويلز، والجرَّاحين وهاري بنسون في رواية مايكل كرايتون «رجل الأقطاب الكهربائية» (١٩٧٢). في المثال الأخير، يتحكم جهاز كمبيوتر قريب في الأقطاب الكهربائية المزروعة في الرجل؛ مما يشير ضمنًا إلى اضطرار بنسون للتضحية باستقلاله من أجل تلقِّي العلاج. ومع تزايد تعقيد ما يُزرَع داخل الجسد، زاد تعقد التصورات التي تتناول طرق تعديل الذات. أحد أشدِّ الاحتمالات تخوفًا هو ما يعرضه فيلم «الاستدعاء الكامل» (توتال ريكول) عام ١٩٩٠ (المأخوذ عن قصة بقلم فيليب كيه ديك)، والذي يحكي عن تحويل الذكريات المزروعة إلى سلعة في شكل من أشكال السياحة الافتراضية. لكن عندما يزور دوجلاس كويد شركة ريكول من أجل «العلاج»، يتضح أن ذاكرته قد انْمَحَتْ بالفعل. ومنذ تلك النقطة، تنقسم هويته إلى اثنتين؛ عندما يتلقَّى مقطع فيديو من هاوزر — شخصيته الثانية — وعندما يدخل كوكب المريخ متنكرًا في زي امرأة. وحتى لحظة النهاية، يتجلَّى عجزه عن إيجاد أي توثيق محدَّد لِذَاته.

أجهزة الكمبيوتر

يحمل مصطلح كمبيوتر في حد ذاته معنًى مزدوجًا ينعكس في طرق تناول الخيال العلمي له. قد تُشير الكلمة إلى شخص يُجري حسابات أو إلى آلة تؤدي عمليات مماثلة، وقد تكرَّر عبر كتابات الخيال العلمي في الفترة التالية للحرب السؤالُ التالي عن أجهزة

الكمبيوتر: هل تسهِّل على البشر أم تُوقِعهم في شَرَك؟ هل تساعد النشاط البشري أم تحل محله؟ يبدو الإطار المهيمن على وجهات النظر الأدبية منبعثًا من الخيار الثاني من تلك الاحتمالات؛ فعلى سبيل المثال، تَصِف رواية كيرت فونيجِت الأولى «البيانولا» (١٩٥٢) استخدامَ حكومة الولايات المتحدة لجهاز كمبيوتر عملاق، يُدعَى إبيكاك ١٤، قادر على التنبُّؤ بكَمِّ البضائع التي سيحتاجها السكان. لكن التنبؤ يتحول إلى إلْزام، ويحدد الكمبيوتر أكفأ طُرُق أداء الأعمال بغضِّ النظر عن عدد مَنْ يفقدون وظائفهم نتيجةً لذلك. يرى فونيجِت أن الكمبيوتر يعكس مفهوم ميكنة السلوك، والحديث، بل وحتى التفكير، ويدعمه كذلك.

أما رواية فيليب كيه ديك «مطرقة فولكان»، الصادرة ١٩٦٠، فتطرح احتمالًا أشدَّ ارتيابًا يتعلق بالمراقبة من خلال جهاز كمبيوتر فائق القدرات يُدعَى فولكان. يتمركز الجهاز في جنوب مدينة جنيف — في قلب حكومة العالم — ويصدر وحدات إلكترونية متحرِّكة تتنقل جامعةً معلوماتٍ عن رعاياها. في حين تتوسع رواية إيرا ليفين «هذا اليوم الرائع» (١٩٧٠) في تناول تلك الموضوعات بأسلوب ينتمي بوضوح أكبر إلى نمط المدن الفاسدة. ومرةً أخرى تدور الأحداث في دولة عالمية يترأسها جهاز كمبيوتر يُدعَى يونيكومب، يتولَّى تسمية الأطفال ويُرسل «استشاريين» يُستدعَوْن كلما أبدى أحد الأفراد سلوكًا مبتدَعًا. وخلف الكمبيوتر تقبع نخبة خفية من المبرمِجين الذين يكرِّسون حياتهم — مثل الموظفين في رواية «١٩٨٤» — للحفاظ على الوضع القائم للأبد.

ارتبطت أجهزة الكمبيوتر بالجيش منذ رواية بيرنارد وُلف «ليمبو» (١٩٥٢)، التي تستعرض جذور العدوان الفاسِدة أثناء الحرب الباردة. في الرواية، أصبحت المؤسسات العسكرية في الشرق والغرب تُدار بواسطة أجهزة الكمبيوتر، وهكذا أصبح كِلَا الطرفين يمتلك الآن «جيشًا سايبرنيتيكيًّا». وتارة أخرى، يحدث تبادل للمواقع ويعكس كل جهاز صورة لنشاط الآخَر عبر إرسال الجنود إلى نقاط مواجهة مختلفة حول العالم. يحدث انعكاس مماثل في رواية موردخاي روشوالد «المستوى ٧» (١٩٥٩)؛ حيث يشغل الراوي وظيفة عامل تشغيل في خندق دفاعي مُمَيْكن تحت الأرض، وتُوجَّه إليه تعليمات آلية بالضغط على الزر الذي يؤدي إلى اندلاع الحرب النووية. تقدم رواية وُلف في الأساس معالجة مبكرة جدًّا للسيناريو نفسه الذي تناوله ماك رينولدز في روايته «حرب الكمبيوتر» (١٩٦٧)؛ حيث ينقسم العالَم إلى دولتين: ألفالاند وبيتاستان. تملك ألفالاند وحدها جهاز كمبيوتر يتنبَّأ بالتفوُّق الاقتصادي لذلك النوع من نظام الحُكم على منافسه

وبحتمية حُكم العالم. لكن سلوك الدولة الثانية يتناقض مرارًا مع تلك التنبؤات التي تظل غير محققة. يتضح كذلك الوجود الرمزي لأجهزة الكمبيوتر في الكتابات السياسية المعارضة للحرب الباردة في رواية «جايلز الفتى العَنْزَة» (١٩٦٦) بقلم جون بارث، الذي لا تنبع شهرته الأساسية من كونه كاتب خيال علمي. في الرواية، يُقدَّم الغرب في صورة حرم جامعي شاسع يترأسه جهاز كمبيوتر يُدعَى ويسكاك، تمكَّن تدريجيًّا من الهيمنة على جميع مراكز صنع القرار، ويوضح أن العملة السياسية الجديدة هي المعلومات. يقابل جهاز ويسكاك في الحرم الجامعي الآخر (أي في الشرق) جهاز إيسكاك، ومن خلال مواجهة تطرح مجازًا رمزيًّا للمواجهة بين شرق وغرب برلين، تقترح الرواية نظريًّا أن الحدود التي ترسمها أجهزة الكمبيوتر هي حدود اعتباطية تمامًا.

ينصبُّ التركيز الطاغي في تلك الروايات على عرض كيفية استخدام أجهزة الكمبيوتر من أجل دعم نظام سلطة فاسد. ومع بلوغ أجهزة الكمبيوتر مستوى الوعي، أو مع تجسدها في شكل بشري، يصبح هذا التطابق مع نظام الحكم الاستبدادي أسهل كثيرًا. تنتمي رواية روبرت هاينلاين «القمر عشيقة متقلبة» (١٩٦٦) على ما يبدو إلى هذا النمط، رغم أن بعض التطورات في أحداثها توحي بنشأة موقف أشد تعقيدًا. يقدم لنا هاينلاين حكاية رمزية أخلاقية عن الاستعمار؛ حيث أصبح القمر مكانًا ملائمًا للتخلص من المجرمين وغيرهم من «المنبوذين». تَستخدم السلطاتُ جهازَ كمبيوتر — يدعى هولمز ٤ — لإدارة تلك المستعمرات، وتبدأ حبكة الرواية بجهاز الكمبيوتر وقد بدأ يتصرف على نحو شاذٍّ. يروي القصة مانويل — ويُشار إليه بالاسم مان — مبرمِج الكمبيوتر الذي يدعو الجهاز باسم مايك، في خطوة لا تضفي الطابع البشري فحسب على الجهاز، بل تربطه كذلك بمفهوم التحليل المنطقي عبر الإشارة إلى شخصية مايكروفت، شقيق شرلوك هولمز. ومع تطور أحداث الرواية، يبدو أن الحياة قد دبت في مايك تدريجيًّا؛ إذ يبتكر اسمًا مستعارًا وتعبير وجه خاصًّا به، ويستخدم لهجة حديثة يتزايد مستوى تعقيدها. وفي خطوة أبعد ما تكون عن دعم النظام الاستعماري/التجاري، يصبح مايك لاعبًا محوريًّا في ثورة القمر ضد سادته المتوحشين.

حتى سبعينيات القرن العشرين، ظهرت أجهزة الكمبيوتر في صورة وحدات تحكُّم تخزينية ضخمة قائمة في موقع محدد. وعقب ظهور التصميمات المصغرة وانتشار الأنظمة الإلكترونية، تراجعت عادةً صورة أجهزة الكمبيوتر كأجسام مستقلَّة في الخيال العلمي وبدأ دمجها في أنظمة معقَّدة لتبادل المعلومات. ومع تزايد تعقيد أجهزة الكمبيوتر،

أصبحت تُدمج عادةً في بيئة إلكترونية كلية. يجسِّد فيلم «المصفوفة» (ذا ماتريكس) ١٩٩٩، هذه النقلة عندما عرض الواقع في صورة محاكاة إلكترونية معقدة تهدف إلى إخفاء «الحقيقة» عن الأفراد. يصف الفيلم البطل توماس أندرسون بأنه يعمل رسميًّا مبرمج كمبيوتر لكنه يعمل في الخفاء قرصانًا إلكترونيًّا أيضًا، ويدرك أن صراعًا ممتدًّا يدور بين البشر والآلات في وقتٍ ما من المستقبل. وفي الواقع، ينبع الجزء الأكبر من تأثير الفيلم من الطرق التي يزعزع بها أقطاب الحقيقة والوهم، العام والخاص، البشري والآلي. إن تحطيم الأُطُر المتكرِّر في الفيلم يجعل من المستحيل على المُشاهد تحديد أي واقع غير خاضع لأي تأثير من أي نوع، وهكذا أصبحنا بالفعل على الطريق المؤدي إلى التصوير المعاصر لشبكة الإنترنت باعتبارها امتدادًا إلكترونيًّا شاسعًا بلا مركز ولا ذكاء متحكم. وعلاوةً على ذلك، يوضح فيلم «ذا ماتريكس» — بأجزائه — التداخل بين تكنولوجيا المعلومات والجسد، وهو ما يظهر في المعنى المزدوج لعنوان الفيلم؛ حيث يعني شبكة إلكترونية، ويستغل في الوقت نفسه معناه الاشتقاقي وهو «رحم». ومن ثمَّ، يتحرك جسد البطل حسب إملاءات الحبكة، وفي بعض الأحيان يصبح هو موقع تلك الحبكة؛ أي باختصار يصبح هو نفسه إلكترونيًّا.

مرحلة السايبربانك وما بعدها

نشأ أدب السايبربانك في ثمانينيات القرن العشرين، ويُعتبر في جزء منه ردًّا على «أدوات الاندماج العالمي»، كما زعم بروس ستيرلنج في مقدمته لكتاب «نظارات شمسية عاكسة: مقتطفات من أدب السايبربانك» (١٩٨٦). يرى ستيرلنج أنه أدب عصر العولمة، مصرحًا بأن «السايبربانك يَضِيق ذَرْعًا بالحدود.» وعلى القَدْر نفسه من الأهمية، يأتي الدمج المعقَّد للتكنولوجيا كإحدى السمات المميِّزة لهذا النوع من الأدب، كما يتضح في رواية ويليام جيبسون «نيورومانسر» (١٩٨٤)، التي ابتكرت مصطلح «الفضاء السايبري». وتفسر تطبيقات لاحقة هذا المصطلح باعتباره يشير إلى بيانات داخل شبكة تتخذ شكل نموذج ثلاثي الأبعاد، أو بوجه عام إلى بنية من المعلومات داخل مجموعة من النظم التي تُعْرض في صورة بيئة مفتوحة بلا حدود. ويتيح لنا التعريف الثاني مَدخلًا يساعدنا أكثر على فهم رواية «نيورومانسر»، التي تجمع بين عناصر أدب الجريمة الغامضة والصور الجديدة التي تصف أنشطة الحوسبة. تجمع الرواية حبكتين وهما العلاقة بين كايس — بطل الرواية — ومولي (التي يُشار إليها عبر تورية لفظية في عنوان الكتاب

بمعنى «الرومانسية الجديدة»)، وبحث كايس عن وسيلة لطرد المواد السامة من منظومة جسده. يستخدم هذا المصطلح الأخير (منظومة) عن قصد؛ لأن ما يضفي تعقيدًا على حبكة الرواية هو الانتشار الكثيف للأنظمة على جميع المستويات؛ بدءًا من الجسد، ومرورًا بالشبكات الإجرامية، وانتهاءً بالمصفوفة. يقع المشهد الافتتاحي في حانة، حيث يملك الساقي ذراعًا اصطناعيَّة وأسنانًا فولاذية؛ مما يحدد إحدى السمات الرئيسية في الرواية؛ وهي أن جميع الشخصيات تبدو بطريقة أو بأخرى إما نوعًا من السايبورج أو ضحية إجراءات واسعة النطاق مثل إفساد جهاز كايس العصبي عبر المواد السامة، التي تؤدي إلى إصابته تقريبًا بالشلل، فيقتصر نشاطه على الحلم بالمصفوفة متذكرًا أيامَ كان قرصانًا إلكترونيًّا. يبدأ كايس علاقة مع مولي، وهي شخصية حسنة التصرف في المواقف الصعبة ترتدي نظارة مثبَّتة جراحيًّا بوجهها وتملك شفرات فتَّاكة قابلة للسَّحْب في نهايات أصابعها. تتحرك تلك الشخصيات وغيرها عبر «السبرول» — وهو مصطلح مركب يعني مجتمعًا حضريًّا — سواء كانوا في اليابان أم الولايات المتحدة الأمريكية أم تركيا. وعلى الرغم من الاختلافات الاسمية بين تلك المواقع، فإن توظيف جيبسون لمفهوم العولمة يبرز في استدعائه لنظام عالمي من نفوذ الشركات يمثل نشاط الرأسمالية الحديثة. ومثلما تعرضت الشخصيات للغزو من قِبَل الأطراف الصناعية أو المخدِّرات أو البيانات الإلكترونية فإنهم يتحركون داخل عالم تمرُّ فيه جميع عناصر البيئة — فيما يبدو — عبر المصفوفة أو الصور المجسَّمة أو الهندسة الجينية. وفي ذلك الإطار، يستحضر جيبسون عالمًا تكنولوجيًّا بالكامل يتضح من خلال مجازات مثل مجاز النظام الشبكي؛ حيث تتسطح جميع الأشياء لتتحول إلى بيانات جاهزة للمعالجة.

يلعب الدافع نفسه دورًا رئيسيًّا في رواية جيبسون «تمييز الأنماط» (٢٠٠٣)؛ حيث تقع الأحداث في الحاضر، وهو تغيير ليس بكبير بما أن الكاتب أصرَّ مرارًا على أن الخيال العلمي يُفسِّر الحاضر لا المستقبل. وكما يُشير العنوان، تصف الرواية محاولات كايسي (وهي نسخة أنثوية منقَّحة من كايس) لتحديد أصل مقاطع فيديو غامضة منشورة على الإنترنت؛ حيث يطرح مفهوم الأصل نفسه إشكالية في شبكة عالمية يمكن الدخول إليها من أي مكان، ويتعقد مفهوم التفسير في حد ذاته — وهو موضوع الرواية الرئيسي — نتيجةً لعمليات إخفاء البيانات والتشفير.

وبينما يُلمح جيبسون في «تمييز الأنماط» إلى احتمالية تورط المافيا الروسية في مقاطع الفيديو تلك، فإن تركيزه ينصبُّ في المقام الأول على التأويل؛ على مشكلة تفسير

البيانات. على النقيض من ذلك، يُبرِز أدب باتريشيا كاديجن إدراكًا أوضح لمفاهيم تملك التكنولوجيا السايبرية وتنظيمها؛ ففي روايتها الأولى «المتلاعبون بالعقول» (١٩٨٧) تخرق البطلة أَلي القانونَ عبر سرقة «مادكاب» (وهي خوذة واقع افتراضي)؛ مما يؤدي إلى خضوعها لتصوير شامل («لكل شيء من الداخل والخارج») على يد شرطة الأدمغة. تُضفي هذه المؤسسة الأورويلية الطابع على تعبير «التنظيف الجاف» الدلالات الخبيثة المرتبطة بغسل الدماغ، لكنها تعكس تطورًا يتجاوز رواية «١٩٨٤» يتبدَّى في تعقيد التكنولوجيا المستخدمة لتنفيذ ذلك. فالآن أصبحت الأفعال الجسدية مثل التفتيش الذاتي تنفَّذ داخليًّا؛ مما يوحي بأن العقول أصبحت من أملاك الدولة. أما رواية «ساينرز» (١٩٩١)، فتتناول مدينة لوس أنجلوس من خلال مؤسساتها الإعلامية، لا عبر أنظمة السينما والفيديو فحسب، بل أيضًا عبر شبكة أتوماتيكية لمراقبة حركة السير تُدعَى «جردليد». يطارد المدينة توقُّع مخيفٌ بحدوث كارثة، يُشار إليها ب «الكارثة الكبرى» التي قد تكون زلزالًا، لكنه زلزال إلكتروني في الحقيقة، كما يتضح في الرواية. يؤدي انقطاع عام للكهرباء إلى شلِّ حركة المدينة في ازدحام مروري، يتحول — مثل أي شيء آخر — إلى مشهد إعلامي. تَعرض كاديجن رؤية مماثلة لرؤية فيلم «الراكض على حدِّ النصل» وغيره من الأعمال، وهو ما يتضح عن طريق خضوع المدينة لكيان ترفيهي ضخم يُدار بالكمبيوتر ويُدعَى شركة دايفرسيفيكاشنز. تصبح صورة توصيل الأسلاك تعبيرًا مؤثرًا لا عن تجارب الواقع الافتراضي لدى الأفراد فحسب، بل كذلك عن شبكة من الاتصالات الذاتية التوسع. ويُشير مقطع «ساين» في عنوان الرواية بالضبط إلى هذا الترابط، وإلى البُعْد الصناعي للخبرة الجماعية لدى سكان لوس أنجلوس. إن التوسع في «ساينرز» هو حقيقة تجارية من حقائق الحياة، بينما في رواية كاديجن «ديرفيش الرقمي» (٢٠٠٠) يتخذ التنظيم شكلًا مؤسسيًّا. في هذه الرواية، يعمل البطل ضابطًا كبيرًا في قسم الواقع الاصطناعي (الافتراضي) داخل إدارة مكافحة الجرائم الإلكترونية، ويتابع تحقيقًا في الواقع الافتراضي. لقد عدَّلت قصص كاديجن على نحو ملحوظ ما اعتبره بعض النقَّاد النسويين نقطة ضعف أدب السايبربانك؛ ألَا وهي عَرْضه الدرامي القوي للاختراق التكنولوجي للحياة اليومية مع ترك الافتراضات الذكورية للأحداث والأسلوب دون تغيير.

إحدى الشخصيات الأخرى التي لعبت دورًا مؤسِّسًا في اتجاه السايبربانك هو نيل ستيفنسون، الذي وضح أن عنوان روايته «الانهيار الثلجي»، الصادرة عام ١٩٩٢،

يشير إلى انهيار الإلكترونات كما يحدث عند تبدُّد الصورة على شاشة التليفزيون، لكنه يحمل كذلك دلالات تراجع الإحساس بالنشوة بعد تعاطي الكوكايين؛ ومن ثمَّ، يجمع تعبير «انهيار ثلجي» في الرواية بين كونه استعارة، وفي الوقت نفسه مخدِّرًا وفيروس كمبيوتر. تقع الأحداث في حقبة مستقبلية بعد انتهاء عصر القوميات؛ حيث انهارت الولايات المتحدة إلى مناطق صغيرة معزولة ومكتفية ذاتيًّا تُدعَى «بيربكليفيز». أما بطل الرواية — هيرو — فهو قرصان إلكتروني وعامل توصيل بيتزا إلى المنازل؛ أي إنه ينقل نوعًا أو آخَر من البضائع مثل بطل رواية جيبسون «ضوء افتراضي» (١٩٩٣) الذي يعمل في خدمة التوصيل. يصوِّر ستيفنسون الأمريكيين في حالة هرب جماعي من أمريكا الحقيقية، باحثين عن ملجأ في تجمعات سكنية حضرية متطابقة. أما مَنْ يظلون متصلين بأمريكا على حالتها تلك، فهُم أهل الشارع الذين «يأكلون من الحُطام». يقدم هيرو نموذجًا لأولئك الأشخاص من خلال الاحتيال بالكسب غير المشروع وتجنب الفيروس، وهو مصطلح شامل في الرواية — كما في روايات ويليام بوروز — يغطي مجالات الحوسبة، والمرض، وحتى اللغة. على مدار الرواية، يميز ستيفنسون الواقع الافتراضي من الواقع المادي، مستخدِمًا كلمة الشارع — مثلما استخدم جيبسون إلى حدٍّ كبير كلمة المجتمع الحَضري (سبرول) — لتعبِّر تحديدًا عن طريقٍ سريعٍ افتراضيٍّ يعجُّ بعدد لا نهائي من الأفاتار، وهو مصطلح آخر اقتبسه ستيفنسون من الهندوسية لكي يشير إلى النسخة الإلكترونية من الذات. في الرواية تتجمع الأفاتارات في ملهًى ليلي افتراضي يُدعَى «بلاك صَن» (الشمس السوداء)، وهو اسم يوحي بمكان داخلي سري سحري، لكنه في الحقيقة مكان يضم خصائص أماكن التجمع في عالم الواقع.

زعم سكوت بيوكتمان أن أدب السايبربانك وغيره من «روايات هوية الوحدات الطرفية» يقدم وصفًا للثقافة المعاصرة يمكن الاعتماد عليه أكثر من غيره، وذلك عبر تجسيد حس الأنظمة الإلكترونية التي تهيمن على العالم الحديث. فهذه الأعمال تطرح رؤًى لعصرِ ما بعد الآلة، وهو بطبيعته أصعب شكل يمكن تخيله من أشكال التكنولوجيا، ومع ذلك فإن استراتيجيات التخيل التي تستخدمها هذه الروايات هي ما يربط بين الكثير من أفلام وأدب الخيال العلمي المعاصر. وفي الأعمال الأخيرة التي ناقشناها، يتضح أن الفكرة الرئيسية الوحيدة تتعلق بتواصل مختلف للغاية إلى حدٍّ يستحيل معه فصل الذات عن التكنولوجيا. وقد تناول كاتب الخيال العلمي الأسترالي، جريج إيجان، العلاقةَ بين التكنولوجيا الإلكترونية والهوية البشرية كإحدى القضايا الرئيسية

في رواياته؛ فعلى سبيل المثال، تصوِّر رواية «مدينة الإحلال» (١٩٩٤) بِنَى واقعٍ افتراضي معقدة، وتصف عملية «النَّسخ» من العقول البشرية. كذلك تأثرت شيلي جاكسون برواية «فرانكنشتاين» وقصص أرض أوز في رواياتها الإلكترونية «الفتاة المرقعة» التي استخدمت فيها تكنولوجيا الكولاج، بينما ابتكر مارك أميركا «ماكينة كتابة افتراضية» في روايته «جراماترون» (١٩٩٧). وفي مثال أحدث، صدرت رواية الخيال العلمي المشوِّقة «الابن السابع» (٢٠٠٩) للكاتب جيه سي هاتشينز — وتحكي عن مشروع حكومي سري — في نسخة صوتية إلى جانب النسخة المطبوعة. وأخيرًا، قدَّم الكاتب جيف رايمن تصورًا مفعمًا بالحيوية لقدوم تكنولوجيا المعلومات إلى جمهورية بوسط آسيا في رواية «إير» (أيْ هواء) (٢٠٠٤)، التي يشير عنوانها إلى شكل من أشكال الإنترنت. وينعكس تحوُّل تلك الثقافة عبر «تحريك» النص وزيادة الإثارة فيه تدريجيًّا، ليضم على نحو تصاعدي كمًّا متزايدًا من رسائل البريد الإلكتروني ونُسخ ملفات صوتية.

لقد أدَّى التسارع الملموس في التغير التكنولوجي إلى صياغة مفهوم «التفرُّد»، لا سيما على يد عالِم المستقبليات رايموند كيرزوايل وكاتِب الخيال العلمي فيرنور فينج؛ فمن خلال تطبيق نموذج تغير تطوري، تنبأ بحقبة جديدة من الإنسانية الخارقة أو الذكاء البشري/الآلي، تَحْمل في تفاؤلها طابع العصر الألفي السعيد، وتحمل كذلك طابعًا روحانيًّا ينعكس في وعدها بالارتقاء، ونوعًا ما تشبه قصة من قصص الخيال العلمي في حد ذاتها. وتناولت أعمال الخيال العلمي بالفعل هذه الذروة التي شهدها التقدم التكنولوجي في روايات مثل «صحوة نيوتن» (٢٠٠٤) لِكين ماكلاود، و«أكسيليراندو» (٢٠٠٥) لتشارلز ستروس، إلى جانب عدد من الروايات الأخرى.

الفصل الرابع

المدن الفاضلة (يوتوبيا) والمدن الفاسدة (ديستوبيا)

عرَّف داركو سوفين المدينة الفاضلة الأدبية بأنها «بنية تاريخية بديلة مبتغاة»، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالخيال العلمي باعتباره نوعًا أدبيًّا شقيقًا ويجب تناولها كبنية لفظية لا كقصة واضحة عن مكان آخر. يساعدنا ربط سوفين للمدن الفاضلة بالخيال العلمي نظرًا للتداخل الدائم بين النوعين، ولأن فصل أحدهما عن الآخر لا يرتبط بدقة المفهوم أكثر مما يرتبط بالعزوف الأكاديمي عن تكريس اهتمام نقدي جدي لمجال الخيال العلمي، وهو تحامُل ولَّى زمنه لحُسن الحظ. يسرد سوفين الخصائص العامة لقصص المدن الفاضلة من بينها المكان المنعزل، والمدى البانورامي المميز للوصف، والنظام الرسمي، والاستراتيجيات الدرامية التي تتناقض مع افتراض القارئ عن الحالة الطبيعية.

إن مصطلح اليوتوبيا مصطلح هجين، كما وضَّح العديد من النقَّاد، ويعني «مكان جيد» (يو-توبيا) أو «لا مكان» (أو-توبيا). دخلت الكلمة اللغة عام ١٥١٦ عبر عنوان كتاب توماس مور الشهير الذي يصف جزيرة ذات نظام مثالي في مكانٍ ما من العالم الجديد؛ أيْ في مكانٍ ما من ذلك الجزء من العالم الذي أصبح مفتوحًا للتجارة والغزو الاستعماري. وَضَع مور نموذجًا لقصص المدن الفاضلة المستقبلية عن طريق تقديم روايته في صورة حكاية يرويها مسافر — يُدعَى في الرواية رالف هيثلوداي — يلعب دور الوسيط بين عالَم القارئ المألوف والعالم الجديد، وقد وضَّح كذلك مَساوئ نوع المدينة الفاضلة؛ وهي ميله إلى الإسهاب وكفاح المجتمع الجديد لتحقيق النظام. تُعتبر هذه النقطة الأخيرة هدفًا نهائيًّا أكثر من كونها حقيقة في كتاب مور، بما أن الدولة في الرواية تقع داخل منطقة حرب (الكثير من عبيد المدينة هم سُجَناء حرب) وتعاني

من عنصرَيِ الجريمة والمعارضة. يتجاوز مور في معارضته للرغبات المادية والجنسية الحدود التي أقرَّتْها الدولة ويختار عقوبة الإعدام لِمَن يرتكب الزنا مرة ثانية. قد نشير كذلك إلى عنصر أخير خارجي وهو وقت كتابة الرواية؛ إذ كان مور يعمل حينئذٍ مساعد رئيس شرطة مدينة لندن، التي كانت محفزًا فريدًا لكتابات المدينة الفاضلة البريطانية نظرًا لكونها مدينة غير مخططة تنمو بالتراكم. وقد بلغ التلوث والتفاوت الاجتماعي الناتج عن ذلك مستوياتٍ كارثيةً مع أواخر القرن التاسع عشر.

في القرن العشرين تحديدًا، حلَّت المدينة الفاسدة (الديستوبيا) عادةً — وهو مصطلح يشير إلى مدينة فاضلة تُعاني خَلَلًا وظيفيًّا — محل المدينة الفاضلة (اليوتوبيا). قد تحمل المدن الفاسدة بُعدًا ساخرًا، كما في رواية الكاتِب الأمريكي من أصل أفريقي جورج سكايلر «نهاية الأَسْود» (١٩٣١) التي تحكي عن عالِم يكتشف طريقة لتغيير لون الجلد لكي يصبح التمييز بين العِرقَيْن الأبيض والأسود أمرًا مستحيلًا. ومع انتشار هذا العلاج، يبدأ المجتمع الأمريكي في التفكُّك؛ إذ يتسبَّب العِلْم الجديد في إحداث فوضى، بدلًا من تحقيق التحرر، الذي هو أحد الأهداف الرئيسية لليوتوبيا.

أصبحت عناصر المدينة الفاضلة ذات أهمية محورية لدى كُتَّاب القرن الثامن عشر؛ مثل دانييل ديفو، وجوناثان سويفت، وتوماس سبينس، وروبرت بالتوك صاحب رواية «حياة ومغامرات بيتر ويلكينز» (١٧٥١)، إحدى أُولَيَات روايات المدينة الفاضلة التي وضعت المجتمع الآخر الذي تصوره في باطن مجوف لكوكب الأرض. تُقدِّم رواية «رحلات جاليفر» (١٧٢٦) أحدَ أشهر الأمثلة في تلك الفترة على استخدام الرحلات البحرية الرائعة إلى أراضٍ أخرى بهدف دراسة الطبيعة البشرية. وبعيدًا عن المناقشات التي تقارن بين المؤسسات في الفصلين الأول والثاني عبر الحوار — وهو وسيط محوري في قصص المدينة الفاضلة — فإن السرد يجسِّد استعارات الحجم ويحقق تفاعلًا معقدًا بين وجهات النظر. تُثير دولة ليليبُت إعجاب جاليفر في البداية باعتبارها دولة فاضلة تنتشر في ربوعها الحدائق، لكن حجم سكانها المصغَّر يغذِّي إحساسه بالتفوق. ينعكس هذا الوضع على نحو فظٍّ في بروبدنجناج، عندما تُختزَل قامة جاليفر لتعادل قامة دمية. يُحدِث ذلك تأثيرًا أشبه بتغير بؤرة الرؤية لدى جاليفر من البُعد إلى التقريب. تشير جميعُ التغيراتِ في المنظور، والإشاراتُ المتعددةُ إلى الأجهزة البصرية، إلى أن إدراك جاليفر للجسد البشري يعتمد على الحفاظ على مسافة معينة؛ ومن ثم الحفاظ على درجة من الوهم. في كل فصول الرواية يشنُّ الكاتب هجمات مختلفة على الغرور البشري؛ غرور التجريب في

القسم الثالث، وغرور الانتماء إلى نوع متفوق في القسم الرابع؛ حيث لا يصبح المنطق سمة بشرية. زعم الكثير مرارًا وتكرارًا أن التغريب هو السمة المميزة للخيال العلمي، في تلك الحالة تفي «رحلات جاليفر» بهذا الشرط مباشرةً عن طريق تحولاتها المعقَّدة في المنظور؛ حيث يتحول جاليفر أكثر فأكثر إلى ضحية تجاربه الخاصة.

عصر اليوتوبيا الذهبي

منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى، نُشِرَ ما يزيد عن ٢٠٠ قصة من قصص اليوتوبيا، معظمها — باستثناء عدد قليل من الأعمال الشهيرة — ما زال غير متاح للقارئ العادي. ترجع أسباب هذه الزيادة المفاجئة حتمًا إلى تسارع خُطى التغيُّر التكنولوجي، وتَرَكُّز رأس المال لدى عدد صغير من شركات القطاع الخاص، واحتدام الجدل حول العدالة الاجتماعية. تتنوع الاستراتيجيات المُستخدَمة في بناء تلك القصص من عمل إلى آخر؛ فعلى سبيل المثال، يستخدم صامويل بتلر أسلوب الاستكشاف الإقليمي القديم كي يصطحب المسافر في روايته إلى عالَم يعكس على نحو غريب كثيرًا من قِيَم بريطانيا في العصر الفيكتوري. في حين تصوِّر رواية «إيروان» (١٨٧٢) مجتمعًا جرَّم المرض وأنهى استخدام الآلات لأن البشر خشوا سيطرتها عليهم. يجمع الكاتِب الكندي جيمس دي ميل بين حبكتَيْ تحطُّم السفينة والعثور على مخطوطة في رواية «العثور على مخطوطة غريبة في أسطوانة نحاسية» (١٨٨٨) التي تصف عالمًا بالقرب من القطب الجنوبي؛ تحققت فيه المساواة بين الجنسين. أما ألفريد دي كريدج فيأخذنا إلى كوكب آخَر يجسِّد أفضل ما في كوكب الأرض في روايته «يوتوبيا» (١٨٨٤)، بينما يعرض هنري أولريك نظرته للمجتمع بعينِ زائر من المريخ في رواية «عالم بلا مدن ولا دول» (١٨٩٣).

في حين تميَّزت الروايات الأخيرة بطابع احتفالي، ظهرت كذلك بعض الأصوات السلبية؛ إذ تقدم الكاتِبة الأمريكية آنا باومان تود روايتها «جمهورية المستقبل أو تحقق الاشتراكية» (١٨٨٧) في إطار سلسلة من خطابات يبعثها نبيلٌ سويديٌّ يزور الولايات المتحدة الأمريكية في القرن الحادي والعشرين. وعلى الرغم من انبهار الزائر برحلته السريعة أسفل المحيط الأطلنطي عبر قطار أنفاق يعمل بضغط الهواء، يبدأ في إظهار تحفظاته حول الميكنة عندما يُقِيم في فندق بمدينة نيويورك لعدة أيام دون أن يُقابل فردًا واحدًا. لكن أهم ما أثار دهشته هو اختفاء التنوع الشكلي في المدينة لتصبح

«قمة في الكآبة»، وهي ظاهرة جسدية ترتبط بالمساواة السياسية التي يتمتع بها سكان الجمهورية. إن الفكرة الأساسية في رواية تود هي الرتابة، رتابة الملبس والحياة، نتيجةً لتولِّي الدولة عددًا كبيرًا للغاية من المهام. لكن هذا العامِل لم يُثِرْ أي شكوك في نفس الراوي في رواية إدوارد بيلامي اليوتوبية الشهيرة.

إحدى أعلى روايات اليوتوبيا قراءةً في أواخر القرن التاسع عشر وأوسعها انتشارًا هي رواية إدوارد بيلامي «النظر إلى الماضي، ٢٠٠٠–١٨٨٧» (١٨٨٨)؛ إذ حظِيَتْ بجمهور عالمي من القُراء، وقد مَنَحَت روسيا القيصرية تقديرًا غير مقصود للرواية عندما قرَّرتْ حظْرَها. ساعد بيلامي على التمهيد لقصص اليوتوبيا التي كتبها ويليام موريس وإتش جيه ويلز، ولعب دورًا مهمًّا في صعود الحركة القومية في الولايات المتحدة، التي كرَّست جهودها لتأميم الصناعة. وعلاوة على ذلك، ساعد كتاب بيلامي في نشر حبكة «استيقاظ النائم»؛ حيث يسقط البطل في نوم ممتدٍّ يطول زمنه بما يكفي ليصل إلى المستقبل اليوتوبي. يستخدم بيلامي مدينة بوسطن كموقع رئيسي لتقديم المدينة الفاضلة عام ٢٠٠٠. تدور الأحداث حول جوليان ويست الذي يستيقظ ليجد نفسه في مدينة شاسعة نظيفة ذات شوارع واسعة وميادين مفتوحة؛ حيث اختفت الصراعات الاجتماعية، مثلما اختفى دافع الرِّبْح إثْر تملُّك الدولة لجميع الصناعات. أما الجيش فهو المَثَل الأعلى في التماسك والتنظيم الاجتماعي. ما زالت عمليتا الإنتاج والاستهلاك منفصلتين على ما يبدو، وعلى الرغم من إشارات بيلامي إلى اضطلاع النساء بأدوار أكثر تحررًا، فإن تركيزه على «جمالهن وأناقتهن» يوحي بأن دولته ما زالت متمركزة حول الذكور. لكن ما يسترعي مزيدًا من الدهشة في هذه الرواية وفي جزئها الثاني «المساواة» (١٨٩٧) هو التحوُّل من رأس المال الخاص إلى رأس المال الحكومي؛ حيث يحدث التغيُّر على ما يبدو إثر ثورة سلمية، في تحول يحمل طابع العقيدة الألفية لا يعتمد في ظاهر الأمر على أي إجراءات بشرية مُتعمَّدة.

لن نجد روايات أشدَّ تناقضًا مع التدرج الثوري الذي يعرضه بيلامي من رواية إجناشيس دونلي «عمود قيصر»، الصادرة عام ١٨٩٠، التي تصف انتفاضة العمال الأمريكيين الكارثية ضد حُكم النخبة؛ ممَّا يؤدِّي إلى سقوط عدد ضخم من القتلى، أو رواية جاك لندن «العُقب الحديدية» (١٩٠٨) التي تصف استيلاء نخبة تعتنق صورة أولية من الفاشية على السلطة في أمريكا (وقد سُمِّيت الرواية على اسم هذه النخبة) مع حلول ثلاثينيات القرن العشرين. تعاقَب على «النظر إلى الماضي» سلسلةٌ من الأجزاء

والروايات التي تقتدي بها بقلم معاصري بيلامي، وقد استمر تأثيره، لا سيما في أدب ماك رينولدز، العضو النشط في حزب العمال الاشتراكي الأمريكي والمتخصص فيما أُطلق عليه «الخيال العلمي الاشتراكي»؛ فعلى مدار حقبة السبعينيات من القرن العشرين — وكردِّ فعل لروايتَي اليوتوبيا اللتين كتبهما بيلامي — قدَّم رينولدز سلسلة من الروايات التي تعبر عن شكوك أقوى بمراحل حول آمال العصر الألفي السعيد؛ ففي رواية «كوميون ٢٠٠٠ بعد الميلاد» (١٩٧٤) يصوِّر رينولدز مجموعة من المجتمعات المتنقلة هربًا من مجتمع حضري مفرط التنظيم، أما رواية «المساواة: في عام ٢٠٠٠» (١٩٧٧) فتستعرض النقائص الجنسية والاجتماعية في القرن العشرين، وفي رواية «النظر إلى الماضي، من عام ٢٠٠٠» (١٩٧٣) تُوجَّه العبارة التالية الحاسمة إلى جوليان ويست: «لا يوجد ما يُدعَى المدينة الفاضلة ... إنها هدف بعيد المنال. يتقهقر كلما اقتربتَ منه.» وقد تزايد شك رينولدز مع تطور السلسلة.

وجَّه ويليام موريس في نقده لرواية «النظر إلى الماضي» توبيخًا شديدًا إلى بيلامي على المبالغة في عرض سهولة تحقق المدينة الفاضلة دون تحدِّي الاحتكارات السائدة في زمنه؛ أيْ عاب عليه باختصارٍ إضفاءَ طابع مثالي على الطبقة الوسطى الحضرية والإسهاب فيما اعتبره موريس «الحياة الميكانيكية» للمدن تحت سيطرة الدولة المركزية. لكن رواية موريس نفسه «أخبار مِن لا مكان» (١٨٩٢) عرضة بدورها لتهمة إسباغ الكمال، لكن في هذه الحالة على نظام الطوائف السائد في القرون الوسطى. تفرض رواية موريس تأثيرًا بصريًّا مباشرًا على القارئ يتمثل في استيقاظ بطلها النائم في لندن غير التي يعرفها، ليجد أن المدينة اكتسبت جمالًا نابعًا من محو كل آثار التصنيع المميِّز للعصر الفيكتوري وما ينتج عنه من ضباب ودخان، والاستعاضة عنه بمنازل صغيرة ذات ألوان ساطعة. عندما يذكر البطل ويليام جيست أثناء مروره أن هذا المشهد يذكِّره بـ «مخطوطة مُذهَّبة»، فإن هذا التشبيه يلمح لنا بالتغيُّر لدى موريس الذي يتلخص أساسًا في العودة إلى مدينة القرون الوسطى الحديثة، بعبارة أخرى إلى دولةِ ما قبل الحداثة. إحدى العلامات الدالة على هذه العودة هي اختفاء الفروق الواضحة بين المدينة والدولة، وتحوُّل الأحياء التي وُجِدت في زمن موريس إلى قُرًى مجدَّدًا. تصوِّر الرواية الطوائف الحرفية، وهي مجتمعات تشاركية انقرضت فيها الجريمة (على الأرجح نتيجةً لانقراض دافع الربح)، وحيث تضطلع النساء بأدوار محافِظة مألوفة؛ وهي تربية الأطفال. يستعرض جيست المجتمع الجديد أثناء تجوله بصحبة دليل في أنحاء لندن،

ولاحقًا عندما يذهب في رحلة قصيرة في نهر التايمز. يتناول أحد أهم أجزاء الرواية التغير الذي أدى إلى تحول المجتمع، وهو تغير يرتبط جزئيًّا بحقيقة تاريخية. وفي مرحلةٍ ما، يمر جيست بتجربة يطلق عليها حسب المصطلح السينمائي «الأفول والبزوغ»؛ حيث يختفي ميدان الطرف الأغر أمام ناظريه ثم يرى الميدان نفسه عام ١٨٨٧ عندما كان يشهد معركة حامية الوطيس بين العمال المتظاهرين والشرطة والجيش. وفقًا للتاريخ اليوتوبي الذي يعرضه موريس في روايته، تسفر المعركة عن إضراب عام تعقبه ثورة اجتماعية كبرى.

مدينة ويلز الفاضلة

يتبنَّى ويلز في تأملاته عن الحرب العالمية الأولى — التي نشرها تحت عنوان «وماذا بعد؟» (١٩١٦) — «اتجاهًا تنبُّئِيًّا»، بينما تتخذ تنبؤاته حول المستقبل أشكالًا أدبية متنوعة. يعلن عنوان رواية «العالم يتحرَّر» (١٩١٤) في حد ذاته عن هدفها؛ إذِ اكتشف ويلز أن الرغبة في التحرُّر سمةٌ عامة في أدب المدينة الفاضلة، رغم أن الوسائل المستخدمة في تحقيقها تبدو مُفزِعة في حداثتها. في هذه الرواية، تُستخدَم القنابل الذرية لمحو ما تبقَّى من آثار النزعة القومية الضيقة، وتقضي كذلك على أعداد ضخمة من مواطني الأجزاء الأفقر في أوروبا، لكن الغاية تبرِّر الوسيلة كما يتضح؛ إذ تُعلِن الحرب الذرية عن بدء عهد جديد تسوده حكومة عالمية مستنيرة. أما رواية «رجال مثل الآلهة» (١٩٢٣) فتصطحب مجموعة من الرجال الإنجليز إلى كوكب آخر حيث يجدون عالمًا يعكس نسخة محتملة من مستقبلهم، بدون حكومة ولا طبقات. ومع توالي سنوات القرن العشرين، أصبح ويلز — مثل ألدوس هكسلي — يربط مستقبل العالم بمستقبل الولايات المتحدة.

في رواية «مدينة فاضلة حديثة» (١٩٠٥) يتبنَّى ويلز أسلوبًا هجينًا يجمع بين السرد والمناقشة النظرية، بل تعامَل مع الرواية كعمل سينمائي. ورغم استخدامه لصوتين روائيين، فإنه يتخلَّى ها هنا أيضًا عن نمط الرفيق الذي يلعب دورًا ثانويًّا لدعم البطل؛ فمنذ زمن الحوارات السقراطية فصاعدًا، ينحصر دور المتحدِّث الثاني في إعطاء مفسِّر النص التلميحاتِ اللازمةَ، لكن وظيفة بطل ويلز — عالِم النباتات — ها هنا هي طرح صوت معارض فعال يواجه تنظير الراوي المترفِّع؛ إذ يستعين به ويلز لإبداء ملاحظاته على نمط المدن الفاضلة الأدبي بأكمله، والتسليم ببُعده التنبُّئي، وأهم من ذلك كله الاعتراف بجاذبية محاولة تصحيح الفوضى التي نلمسها في العالم. وهو

يصرُّ كذلك على أن قصص المدينة الفاضلة الأدبية ينبغي أن تتسم بـ «الديناميكية» كي تتلاءم مع التغير المستمر المميِّز للحقبة الحديثة، مطبِّقًا مفهوم التطور الدارويني، الذي يُعيد صياغته ها هنا ليصبح «التحقق العالمي». من السهل على القارئ الحديث تمييز الدلالات الشمولية لمدينة ويلز الفاضلة؛ فرُعْبه الدارويني من تسبُّب الزيادة السكانية في إحداث صراع بين الأنواع يدفعه إلى اقتراح التخلص من «ضعيفي الجسد». ويضيف ببرود مذهل أن الدولة ستتخلَّص من جميع الأطفال المشوَّهين وستنفي المنشقِّين إلى جزيرة مناسبة رغم وجود سجون. وبدلًا من اختفاء القومية، فإنها ستنتشر على نطاق عالمي لتصبح لندن مركز إمبراطورية عالمية. وفيما يتعلق بدور النساء، يظل ويلز ملتزمًا بالإطار التقليدي، فيستمر في تفضيل دَوْرهنَّ كراعيات للأطفال، ويتبنَّى الاتجاهَ المحافِظ نفسه عند معالجة العِرق، معتمِدًا على النظرية التطورية لتبرير تفوُّق أصحاب البشرة البيضاء.

يعتمد ويلز اعتمادًا واسعًا على الزجاج في عملية تحويل لندن، بالتأكيد كرد فعل على القرميد السائد في العصر الفيكتوري. يمنح الكاتب السوفييتي يفجيني زيمياتين للزجاج دورًا محوريًّا أيضًا في مدينة «وانستايت» في روايته «نحن» (التي نُشِرت مترجمةً عام ١٩٢٤)، التي تَقَع أحداثها في القرن السادس والعشرين. لكن الزجاج يؤدي ها هنا وظيفة مختلفة ذات بُعْد أيديولوجي أكبر لا يقتصر على مجرد السماح بإدخال المزيد من الضوء. قدَّم جيرمي بنثام عام ١٧٨٥ خطة لبناء سجن نموذجي يُدعَى بانوبتيكون (يعني حرفيًّا «الذي يرى كل شيء»)، مُصمَّم كي يحقِّق الحدَّ الأقصى من سهولة مراقبة السلطات للسجناء بصريًّا. تعكس المراقبة فكرة السيطرة نفسها في نظام الحُكم داخل رواية زيمياتين؛ حيث أصبح المواطنون أرقامًا داخل دولة تُدار حسب المفاهيم الرياضية والكفاءة المثالية. وبينما تحوَّل فورد إلى «الإله» الصناعي الرقيب الذي يسيطر على عالم رواية «عالم جديد رائع»، فإن فريدريك وينزلو تايلور — رائد الإدارة العلمية الأمريكي — هو المنظِّر الذي يُحتفَى به على مدار رواية «نحن». حسب الرمزية الرياضية للرواية تعبر الوحدة عن حالة ترابط نموذجية؛ ومن ثمَّ، تبرز الأهمية الجماهيرية للحدث الذي تستهلُّ به الرواية؛ ألَا وهو اكتمال السفينة الفضائية «إنتيجرال» على يدِ الراوي دي-٥٠٣. تُستخدَم الأرقام لتحديد هوية جميع الأشخاص، وهو أمر ثابت؛ نظرًا لأن أهميتهم تنبع من علاقتهم بالكل. ويُعرَض الانشقاق في الرواية عن طريق تمزق صورة

الراوي الذاتية وتفكُّكه، وهي عملية لا يمكن عكس تأثيرها إلا من خلال إجراءٍ شبه علاجي يتضمن عملية جراحية في «مركز الخيال» لديه، تشبه عملية جراحية في الدماغ.

أما دراسة ويلز اليوتوبية الأشهر، فهي «شكل الأحداث القادمة» (١٩٣٣) التي تقدم قصتها في إطار حكاية منقَّحة كُتِبَت في الأصل بقلم د. فيليب رافين؛ حيث يتتبع ويلز على مدار القرن العشرين تطور الاضطرابات الاجتماعية التي تبلغ ذروتها في حرب عالمية أخرى وانهيار القومية الأوروبية وظهور الدولة العالَمية، إلى جانب التطور السريع لوسائل الاتصالات، وتحسُّن صحة البشر الجسدية. ومع سير الأحداث يستهزئ بقصص اليوتوبيا السابقة. كذلك نشر روزفلت الثاني دراسة تحت عنوان «التطلع نحو المستقبل»، يصف فيه ألدوس هكسلي بأنه «أحد أبرع الكُتَّاب الرجعيين». من جديد يستخدم ويلز في روايته نموذجًا تطوريًّا خطيًّا، لكن يوجد تباين جليٌّ بين هذا التطور وعدد الفجوات المتزايدة في مخطوطة رافين. فمِن المُفترَض أن يشكِّل القسم الرابع من الكتاب (بعنوان «محارب الدولة الحديثة») سردًا متفائلًا حول ذروة هذا التطور لكن لا يزيد عن «كم من الملاحظات غير المرتبة»، وكأن الشكوك بدأت تنتاب ويلز حول استمرارية روايته ذاتها.

سيطرة الدولة في رواية «عالم جديد رائع» وغيرها من الأعمال الروائية

شهد عَقْد الثلاثينيات من القرن العشرين صدور مجموعة من روايات الديستوبيا التي صورت توجُّه الدول نحو استغلال الرغبة في الالتزام بالمعتقدات التقليدية من أجل محو الفردية. يجمع جميس أونيل في روايته القاتمة «أرض تحت إنجلترا» (١٩٣٥) بين نمط الأرض المجوفة (الذي ينعكس في النباتات والحيوانات العجيبة) ونمط المدينة الفاسدة الذي يطرح مغزًى أخلاقيًّا يتعلق بـ «الهيستيريا العامة المثارة حول العِرق» حسب وصف الراوي. يهبط الراوي عبر باب سري في سور هارديان إلى عالَم تحتيٍّ صامت ومُخِيف يتواصل سُكَّانه عبْرَ التخاطُر. يَخشَى البطل أن يخضع بدوره لـ «الاستحواذ»؛ أي يندمج ضمن إدراك جماعي؛ حيث سيفقد هويته تمامًا. يضفي المكان الجوفي المظلِم بُعدًا كابوسيًّا يتناسب مع تعامل البطل مع «الآلة الوحشية» لتلك الدولة، التي تعكس نموذجًا مبسَّطًا منقولًا من الأنظمة الشمولية في تلك الحقبة.

تتبع كاثرين بيردكين خُطى أونيل في تصوير عقلية الحشود في روايتها «ليلة الصليب المعقوف» (١٩٣٧) لكنها تركِّز على مفهوم النوع الاجتماعي، وتصوِّر الرواية الإمبراطورية الألمانية المقدَّسة في القرن السابع من عمرها. تعرض الكاتِبة ببراعةٍ التلاقي

بين الصوفية والوثنية الذي يؤدي إلى إضفاء طابع ديني على القمع الكامل للنساء واختزالهن في دَوْر آلات للإنجاب. تلعب الصور والرموز التي تستخدمها الدولة للصور دَوْرًا في دعم هذه الأيديولوجيا التي تقمع التاريخ كما يحدث مرارًا في قصص الديستوبيا من ذلك النوع. ومن أهم مشاهد الرواية مشهد تحديق إحدى الشخصيات في ذهول في صورة لهتلر يبدو فيها مختلفًا تمامًا عن النمط الآري الأشقر، بل ويتحدث فضلًا عن ذلك إلى فتاة! إذ استُوعِبَ هتلر في الرواية داخل إطار دولة تَجهَر بعنصريتها.

كتب ألدوس هكسلي روايته «عالم جديد رائع» (١٩٣٢) مدفوعًا ببُغْضه لروايات المدينة الفاضلة التي يكتبها ويلز — لا سيما رواية «رجال كالآلهة» (١٩٢٣) — إلى جانب التكهنات السائدة في تلك الفترة حول الهندسة الحيوية. فعندما زار هكسلي الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٢٦، تيقَّن أن مستقبل الولايات المتحدة الأمريكية هو مستقبل العالَم، وإلى حدٍّ ما تطرح روايته التي كُتِبَت عام ١٩٣٢ تصورًا لأمركة العالم يبدأ من مشهد ناطحة السحاب في لندن مع أولى صفحات الرواية. يعتمد المجتمع في الرواية على تطبيق وسائل الإنتاج الواسع النطاق المنظمة — التي أصبحت معروفة باسم «الفوردية»؛ حيث يحظى كمُّ الإنتاج وكفاءته بأهمية كبرى — على عملية الولادة، في تكنولوجيا أصبحت أقل غرابةً بمراحل الآن في ضوء تكنولوجيا الاستنساخ. وعبر تصميم المنتجات البشرية التي تنقسم إلى أنواع ألفا وبيتا وغيرهما، يصوِّر هكسلي مجتمعًا يُحدَّد فيه مصير المرء بيولوجيًّا، وحيث ينعكس التوحيد القياسي داخل المجتمع عن طريق زي أفراده الموحَّد ولهجتهم. وعلى وجه الدقة، قد يعكس استخدام هكسلي للأسماء تناقضًا بما أنها ملمح من ملامح الفردية ينطوي على مفارقة تاريخية، لكنه في الواقع يستخدمها للإشارة إلى مجموعة من القضايا الشاغلة التي تحتشد في ذلك المجتمع بدءًا من السلوكية وانتهاءً بالماركسية والاتجاه نحو التصنيع. تعكس الرواية طابع روايات المدن الفاسدة التهكمية من خلال استخدام الشذوذ الجنسي — حيث يصبح الزواج الأحادي أمرًا مستهجنًا — وأيضًا من خلال وصف عالَمين — عالَمِ الدولة العقلانيِّ وعالَمِ المحمية «البدائيِّ» — مستقلَّين أحدهما عن الآخر من الناحية الهندسية، ثم إظهار التداخل بينهما عن طريق عرض أشخاص غير منتمين من كلتا الناحيتين. يصف هكسلي عالَمًا لا يكترث بالسياسة؛ حيث يقبل السكان ما يقدِّمه من راحة لا نهائية عن طريق تناول مخدِّر السوما، في إعادة صياغة ساخرة لعبارة ماركس «الدين أفيون الشعوب»، فالآن أصبح الأفيون هو دين الشعب.

مع حلول عام ١٩٥٨، أصبح هكسلي مُقِيمًا إقامة دائمة في الولايات المتحدة، واختار لدراسته حول الثقافة الأمريكية المنشورة في ذلك العام عنوانًا يستدعي روايته الشهيرة؛ ألا وهو «عالم جديد رائع من منظور جديد»؛ حيث يطرح صورة قاتمة توضح تحقق عدد من النماذج المُتخيَّلة عام ١٩٣٢ في حقبة الخمسينيات من القرن العشرين. كان هكسلي يستشعر وجود تمركز هائل للسلطة يهدِّد الحرية الفردية؛ إذ يحذرنا قائلًا: «لقد أدت التكنولوجيا الحديثة إلى تمركز السلطة السياسية والاقتصادية»، وقد أعدَّ كتابه كي ينذر العامة من ممارسات تلك «القوى الضخمة المتجردة». ويصرُّ على أن تلك الاتجاهات ستصل إلى ذروتها في القرن اللاحق، وهو عصر «حُكَّام العالم» الذي سيشهد التحقق النهائي لما تُصوِّره رواية «عالم جديد رائع».

لقد قدَّم هكسلي — دون أن يدري — في كتابه الصادر عام ١٩٥٨ ملخصًا لعدد من الخصائص الرئيسية التي تميز قصص المدينة الفاسدة في أدب الخيال العلمي الأمريكي بعد الحرب العالمية الثانية؛ فعلى سبيل المثال، يتناول هاري هاريسون في روايته «أفسح المجال! أفسح المجال!» (١٩٦٦) أخطار الزيادة السكانية؛ حيث تظهر مدينة نيويورك عام ١٩٩٩ في صورة مدينة مزدحمة تعاني دومًا من عجز في الغذاء. أما ما يطلِق عليه هكسلي «التجارة السياسية»، فهو موضوع رواية فريدريك بول وسيرل إم كورنبلوث الصادرة عام ١٩٥٣ تحت عنوان «تجار الفضاء»، وتصور مستقبلًا يشهد استيلاء الشركات الكبرى على وظيفة الحكومة واستغلال الفضاء الخارجي تجاريًّا باعتباره مكان سكن محتمَلًا. وخلْف واجهة الإعلانات البرَّاقة، تصف الرواية قمع المعارضة السياسية واستخدام عمالة السخرة لإنتاج مواد غذائية صناعية. كذلك تلعب مؤسسة صناعية كبرى (على نمط شركة جنرال موتورز) دورًا رئيسيًّا في رواية كورت فونجيت الأولى «البيانولا» (١٩٥٢)؛ حيث تلعب روح الشركة العامة دور الامتداد الشفهي لخط إنتاجها. يصف فونجيت — الذي يقرُّ بامتنانه لهكسلي — إحلال التقنيات الآلية محل النشاط البشري (من هنا يتضح عنوان الرواية) إلى جانب إضفاء الطابع الآلي على الشخصيات التي تعكس التشدد الاجتماعي عن طريق ترديد الشعارات الروتينية بعضها على مسامع بعض.

في كتاب «عالَم جديد رائع من منظور جديد»، عبَّر هكسلي عن أعمق مخاوفه حول قابلية العامة للتأثر بالعمليات التي تجري تحت سطح المجتمع، وركَّز في مناقشته لمفهوم غسل الدماغ — الذي سيتناوله لاحقًا كُتَّاب مثل ويليام بوروز، وأنتوني بيرجيس،

وماري بيرسي — على المثال الأسوأ لمشكلة عامة؛ وهو انتشار تقنيات التلاعب. في عام ١٩٣٢، عرض هكسلي وسائل الإعلام باعتبارها وسيلة من وسائل التشتيت الممتد للانتباه، وهو المنظور الذي طوَّره راي برادبوري في رواية «فهرنهايت ٤٥١» (١٩٥١)، وهي رواية أخرى من الروايات الديستوبية في تلك الحقبة تَدين بالفضل إلى «عالم جديد رائع». في «عالم جديد رائع» يطعِّم هكسلي نصه بإشارات ضمنية إلى أعمال أدبية كي يذكِّر القارئ بالماضي الثقافي الضائع. وبما أن الكتب قد أصبحت محرَّمة في رواية برادبوري، تنتشر على مدار الرواية إشارات تتجاوز إطار السرد إلى طبيعة الرواية نفسها كنص متخيَّل، لكن تلك الإشارات تُدخِل القارئ في علاقة تمرد ضد النظام الحاكِم بدلًا من تذكيره بأنه نظام متخيَّل. تدور أحداث الرواية حول عالم تُمنَع فيه الروايات، وهي مفارقة تشجِّع على التواطؤ مع البطل — مونتاج — حتى قبل أن يتضح عدم رضاه. وعن طريق سلسلة من صور التماهي (بين الكتاب والعصفور والفرد)، يوحِّد برادبوري بين مصير الكتب ومصير المجتمع ككل. ومن خلال التناول الموسَّع لهذه القضية بعينها، يوضح كيف يشكِّل منع الكتب قمعًا للحوار، وكيف حلت «الحميمية» الإعلامية في المسلسلات التليفزيونية التافهة محل التفاعل الاجتماعي. في الفيلم الذي أخرجه تروفو عن الرواية، يعرض البرنامج التليفزيوني الذي تشاهده زوجة مونتاج — بطل العمل — كأنها تُمارس طقسًا دينيًّا في صورة فضاء إلكتروني متعدد الأطر تُدعى إلى دخوله. لكن في الرواية، تدفعها النزعة الاستهلاكية إلى الحلم بتجربة مشاهدة حيث تقبع بين أربعة حوائط من شاشات التليفزيون تُحدث تأثيرًا مشابهًا لعروض الأفلام المعاصرة التي تحيط بالمرء من جميع الزوايا. في القسم الأخير من الرواية — الذي يعرض هروب البطل من ضواحي المدينة والمدينة المقصوفة — يدخل مونتاج مكانًا رمزيًّا يسكنه «شعب الكتب» الذين يحفظون كُتبًا كاملة، وهكذا تجسِّد الروايةُ الاستعارةَ التي تشبِّه الكتاب بالفرد.

رواية «١٩٨٤» وتراثها الفكري

أصبحت كلمة «أورويلي» وصفًا نموذجيًّا لأنظمة الحُكم الشمولية الاستبدادية بما تتسم به من نُظُم قاسية تفرض سيطرة الدولة. في «فهرنهايت ٤٥١»، يجمع مونتاج بين دَوْر رجل الإطفاء — أي دور عامل النظافة بما أن عملية حرق الكتب هي نوع من «التنظيف» — والشرطي. ركَّز تروفو في فيلمه على دور الشرطي الذي يرتدي زيًّا موحدًا أسود اللون كي يُعيد إلى الأذهان أصداء النازية، رغم أن برادبوري كان يرغب في إعطاء حارقي



شكل ٤-١: لقطة من فيلم «١٩٨٤» للمخرج مايكل أندرسون (١٩٥٦).

الكتب هوية مركَّبة جامعة لمختلف الهويات. في رواية برادبوري يُنفَّذ القانون في ظل رخاء نسبي، بينما تصوِّر رواية جورج أورويل «١٩٨٤» (١٩٤٩) الأوضاع القاسية في بريطانيا بعد الحرب مباشرةً في ظل نظام حُكم متوحش يعكس أصداء النازية (أسبوع الكراهية) إلى جانب الستالينية الروسية من خلال جهاز استخبارات الدولة وعملية التزييف اللانهائية لـ «التاريخ» الرسمي. يشغل ونستون سميث — مثل مونتاج —

وظيفةً ضمن جهاز الدولة تمنحه فرصًا نادرة لمشاهدة عملية تدمير الأدلة الفعلية مباشرةً. يصوِّر برادبوري التليفزيون كأداة ترفيه بينما يركِّز أورويل على استخدامه لأغراض السيطرة؛ إذ تنتشر الكاميرات الخفية في كل مكان حتى في الريف. ويصف مجتمعًا يتجسَّس أفراده بعضهم على بعض، ويُبلغون الشرطة بشكوكهم، لكن الأمر الأكثر إثارةً للقلق هو عجزهم التام عن معرفة متى يُراقبهم الأخ الأكبر، الصورة التي تمثل هذ المراقبة المفروضة من قِبَل الدولة.

يسجِّل سميث مصيره المحتوم، حتى في مذكراته، وتؤكِّد الرواية بقسوة هذه الحتمية عندما يُعلِن صوت إلكتروني في المخبأ الذي يلتقي فيه مع حبيبته أنهما رهن الاعتقال، ويُخبر أوبريان — عضو الحزب الحاكِم — سميث المرعوب بأن نخبة الحزب عبارة عن «كهنة يقدسون القوة» باقين للأبد؛ لأنهم يتحكمون في وسائل تشكيل الفكر والإدراك. وهكذا، يصبح تعديل سلوك سميث عملية حتمية لا يمكن مقاومتها حتى دون هدف تحويله إلى مواطن مثالي، وفي نهاية الرواية نعرف أنه أصبح يحب الأخ الأكبر — وهو استنتاج ساخر في حد ذاته — ثم يتزايد إحساسنا بالكآبة عبر ما توحي به الأحداث السابقة من أن سميث سرعان ما سيختفي، والاختفاء يُشير ضمنًا إلى الإعدام.

أسهب أنتوني برجس في الاحتفاء بأورويل في روايته الديستوبية «١٩٨٥» (الصادرة عام ١٩٧٦)، التي عرضت مجموعة من التأملات حول قصص المدينة الفاسدة؛ ومن الممتع مشاهدة برجس بينما يحدد موقعه ضمن منظومة هذا النمط الروائي. يناقش برجس تأثر أورويل بزيمياتين ورفضه لرواية «عالم جديد رائع»، محتفظًا بقضية مصير الحرية في قلب المناقشة. لكنْ تدريجيًّا تصبح معاداة برجس للسلوكية محور الاهتمام، منتقدًا دعم الدولة السوفييتية لأبحاث بافلوف وكتابات بي إف سكينر اللاحقة، اللذين يهاجم برجس تعاملهما مع العينات البشرية في تجاربهم في روايته «برتقالة آلية». لم يكن في وسع برجس وقتها معرفة أن سكينر كان مشاركًا في برنامج المخابرات المركزية الأمريكية السري للسيطرة على العقول المعروف باسم «إم كيه-ألترا». لكن من المؤكد أنه قرأ رواية المدينة الفاضلة التي كتبها سكينر بعنوان «والدن تو» (١٩٤٨)، والتي استعرضت أساليب تعديل السلوك.

تعكس رواية «برتقالة آلية» (١٩٦٢) المخاوف العامة من جنوح النشء، كما أنها تدمج ضمن إطار السرد التجارب التي كانت تُجرى سرًّا وقتها على تعديل السلوك. تجمع اللغة الاستثنائية التي استخدمها برجس في الرواية بين الروسية (يطلق عليها في



شكل ٤-٢: لقطة من فيلم ستانلي كوبريك «برتقالة آلية» (آ كلوكوورك أورانج) ١٩٧١.

الرواية اسم «نادسات»، وهي كلمة تعني «مراهق»)، ومصطلحات الإنجليزية الأمريكية، ولهجة الكوكني العامية. لهذا الغرض، استعان برجس — الذي كان لديه بعض المعارف في مجتمع المخابرات — بضابط سابق في المخابرات المركزية الأمريكية كان متخصصًا في العمل بمنطقة شرق أوروبا. يروي الرواية زعيم عصابة واسع الحيلة يدعى أليكس، وتنقسم إلى ثلاث مراحل؛ تصور المرحلة الأولى العنف الذي يمارسه أليكس لأغراض ترفيهية ويؤدي إلى اعتقاله، بينما تتناول المرحلة الثانية سجنه وخضوعه للعلاج الهادف إلى إعادة تأهيله، أما المرحلة الثالثة فتعرض عودته إلى المجتمع. حَذَف الناشر الأمريكي للرواية في البداية فصلها الأخير؛ مما أدَّى إلى ترك أليكس في مرحلة وسطى بلا مستقبل، وهو أمرٌ أثار استياء برجس. إن استخدام صوت أليكس في السرد يضعنا مباشرةً داخل عقلية مجموعة فرعية تتبنَّى موقفًا متساهلًا تجاه العنف، سواء العنف الجنسي أو غيره من أشكال العنف الأخرى؛ ومن ثمَّ، هُوجِمت الرواية لأنها أضفَتْ طابعًا جماليًّا على ممارسات عصابة أليكس — وقد قُوبِل فيلم كوبريك (١٩٧١) المُقتبَس عنها بهجوم أكبر — لكن انتماء الرواية إلى نمط المدينة الفاسدة ينعكس في الحقيقة في وصفها لعلاج أليكس عن طريق استخدام تكنولوجيا العلاج العكسي، وهي عملية تعديل سلوك سلبية تربط بين العنف والغثيان في ذهنه. تُنفَّذ هذه العملية — موضوع القسم الثاني

من الرواية — من خلال عرض مجموعة من الأفلام على أليكس مع إبقاء عينيه مفتوحتين باستخدام إطار لتثبيت العينين، وهي صورة من أشهَر صور الفيلم.

هاجم برجس كثيرًا بي إف سكينر — المُدافِع الأول عن السلوكية في ذلك الوقت — لأنه اعتقد أن أساليب العلاج الشبيه بما تعرض له أليكس تمحو إرادة الفرد الخاضع للعلاج. وفي هذا السياق يمكننا قراءة رواية «برتقالة آلية» باعتبارها هجومًا على تعديل السلوك الرسمي مثل رواية مارج بيرسي «امرأة على حافة الزمن» (١٩٧٦) — حيث تخضع البطلة إلى العلاج بالتخليج الكهربي — أو رواية توماس إم ديش «معسكر التركيز» (١٩٨٢)، حيث يلعب الراوي (دون أن يدرك) دور فأر تجارب في منشأة تجريبية حكومية سرية. يسرد الروايات الثلاث كافةً أفرادٌ خاضعون لتلك التجارب، وتؤدي طبيعة العلاج في حد ذاتها إلى إحداث إشكالية في وضع ذاتيتهم.

عوالم فيليب كيه ديك

على عكس قصص المدينة الفاضلة — التي تروي في بعض الأحيان عالمها الخاص، أو بعبارة أخرى أهدافها الواعدة — تنزع قصص المدن الفاسدة إلى تقديم عالم قائم بالفعل، بينما يتبع السرد عادةً عملية تفكيك نظام الحكم القائم عبر ممارسات بطل غير متأقلم — مضطرب إلى حدٍّ ما مثل مونتاج — في إطار علاقته مع الوضع الراهن الساري. تقبع هذه العلاقة في قلب أدب فيليب كيه ديك، الذي يطرح من خلاله السؤال التالي «ما الحقيقي؟» وهي قضية غيبية إلى حدٍّ ما بالنسبة إليه، لكنها أيضًا مشكلة تتعلق بالتعامل مع الحقائق المختلقة في زمنه، وهو ما يفسِّره قائلًا:

> نحن نعيش اليوم في مجتمع تُصنع فيه الحقائق الزائفة على يد الإعلام، والحكومات، والشركات، والجماعات الدينية والسياسية التي اخترعت الأجهزة الإلكترونية من أجل إيصال تلك العوالم الزائفة إلى دماغ القارئ، والمُشاهِد، والمُستمِع مباشرةً.

كالعادة، يتواجد أبطال ديك داخل مؤسسات خبيثة ومعقدة، نادرًا ما نلمح تأثيرها، فضلًا عن فهمه. ويظل الدافع المتكرر في أعماله هو رغبته في الفهم بغض النظر عن الغموض الذي تفرضه أنظمة الحُكم المهيمنة.

لا تزال إحدى أقوى روايات ديك التي تستعرض فكرة الخداع المؤسسي هي رواية «زمن الجنون» (١٩٥٩)، التي تصف تجارب بطلها ريجول جَم في مدينة أمريكية صغيرة في تلك الحقبة. تتزايد التناقضات في واقع جَم وتبلغ ذروتها مع تفكك جهاز بيع مشروبات مرطِّبة أمام عينيه. وبينما يكتشف تدريجيًّا أنه على ما يبدو في مركز مؤامرة ضخمة، يجد نفسه عالقًا بين حاضر مروِّع وماضٍ زائف، ينعكس عبر صور أمريكا التي أُعدَّت لأغراض تنافسية وترتبط ارتباطًا وثيقًا بمخاوف الحرب النووية السائدة وقت كتابة الرواية. يعكس جَم النموذج النمطي لأبطال روايات ديك عندما يكتشف تدريجيًّا وقوعه في شَرَك أعدَّتْه له قوًى أكبر منه. وبالفعل يعجُّ أدب ديك بتلك المواقف الكئيبة حيث يستحيل على الأبطال التحقق من هويتهم الخاصة. تصوِّر رواية «الحقيقة قبل الأخيرة» (١٩٦٤) الحياة في مجمعات سكنية تحت الأرض؛ حيث يعتمد السكان كليًّا على وسائل الإعلام للحصول على معلومات عن العالم الخارجي. أما قصة «يمكننا الاحتفاظ بتلك الذكريات كاملةً بالنيابة عنك» (١٩٦٦) (التي اقتُبِس عنها فيلم «الاستدعاء الكامل» عام ١٩٩٠)، فتدور أحداثها حول أنظمة اقتصادية وسياسية متخصصة في زرع الذاكرة. دائمًا ما توجد الحقيقة في أدب ديك في مكان آخر، بعيدًا عن متناول أبطاله، بينما تُحدِث رواياته الأشد قتامة ارتباكًا مدروسًا لدى القارئ يدفعه إلى التماهي الشديد مع جنون الشك الذي يصيب تلك الشخصيات. يقدم ديك المعالجات الأشد تطرفًا لهذا الموضوع في رواية «شركة الأكاذيب المحدودة» (١٩٦٦–١٩٨٤) — حيث يشك البطل في أنه يتلقَّى رسائل تحت مستوى الوعي من شركة كمبيوتر عملاقة — ورواية «فاليس» (١٩٨١)، وهي آخِر عمل مكتمِل له؛ حيث تطرح شخصيات الرواية تخميناتها حول طبيعة كوكب الأرض الذي يُعرَض من منظور نظام استخبارات من الفضاء الخارجي.

اليوتوبيا النسوية

ساهم عدد من الأديبات في كتابة الأدب اليوتوبي منذ بداياته المبكرة. وتعتبر رواية مارجريت كافينديش «العالم المحترق» (١٦٦٦) أحد أوائل الأعمال الأدبية التي تصوِّر عالمًا منفصلًا يمكن الوصول إليه عبر القطب الشمالي، وتقارِن الرواية البحث العلمي مع ممارسات إنجلترا المعاصرة. وبفضل الأبحاث التاريخية التي قدَّمتها باحثات — وتمخضت عن إحياء أعمال شارلوت بيركينز جيلمان في حقبة السبعينيات وإعادة

اكتشاف كاتِباتٍ مثل كاثرين بيردكين — أصبحت لدينا الآن فكرة أوضح عن إسهام الكاتِبات في الأدب اليوتوبي وغيره من صنوف الأدب المندرجة تحت عباءة الخيال العلمي.

أول رواية يوتوبيا أمريكية بقلم امرأة هي رواية «بعد ثلاثمائة عام» (١٨٣٦) للكاتِبة ماري جريفيث. تصوِّر الرواية مغامرات مسافر عبر الزمن يستيقظ من نومه في المستقبل؛ حيث يجد أن السكك الحديدية قد انتشرت، وأن وسائل المواصلات قد تغيرت تغيرًا جذريًّا إثر استخدام السيارات الأتوماتيكية في حين تحققت المساواة بين الجنسين. وبينما يتعرض ذلك النوع من قصص اليوتوبيا بانتظام إلى العلاقة بين الجنسين، فإن رواية ماري إي برادلي لاين «عالم ميزورا: نبوءة» (١٨٨١) تخرق هذا الاتجاه عن طريق تصوير عالم مثالي اختفى رجاله كليًّا. تُروى أحداث الرواية على لسان فيرا، أميرة روسية تحطمت سفينتها في المنطقة القطبية الشمالية وهبطت عبر فتحة قطبية إلى عالم تحتي. وهناك تكتشف مجتمعًا من النساء أنهى الصراعات الاجتماعية مكوِّنًا «عالمًا يسوده النساء ذوات الفكر»؛ حيث أصبح كلٌّ من الجسد البشري وجسد الأمة خاضعين للإدارة العلمية الرشيدة. في الوقت نفسه، توحَّد الإله مع منظومة الطبيعة، وعندما تحدق فيرا مندهشةً في المشهد البانورامي اللانهائي لعالم ميزورا تجسِّد الأرض ثقة النساء في مجتمعهن. تصوِّر الرواية عالمًا أخضع التجارة لسلطة مركزية وفصلها عن الربح، ونشر استخدام الكهرباء، وطبَّق العلم على جميع نواحي الحياة، لكنه عالم أبيض يضم مجتمعًا من المباني البيضاء والنساء البيضاوات الشقراوات اللاتي أُنتِجْن عبر تطبيق تقنيات تحسين النسل.

تكتسب رواية شارلوت بيركينز جيلمان «هيرلاند» (١٩١٥) جزءًا كبيرًا من تأثيرها المبدئي من خلال تقويض النمط الذكوري المميِّز لقصص العالم المفقود. ومنذ لحظة البداية، يشير استخدامها لأربعة أبطال من الرجال إلى تجنبها للقوالب الجاهزة المُختزَلة. في الرواية، يلعب تيري دور المغامر الفظِّ، لكن فان — الراوي — يميل أكثر إلى دور المُقيِّم الحكيم لخبراتهم. تقدم جيلمان وصفًا فكاهيًّا لعملية تجريد المسافرين الأربعة من قوتهم، وما يلقَوْنه من معاملة طيبة لكنها تشبه معاملة الأطفال. وعلى الرغم من أن جيلمان لم تتجنَّب الشرح تمامًا، فإن الرواية تعرض الإجحاف الجنسي في إطار درامي من خلال تصوير تفاصيل صغيرة حول نمط الحياة والمَلبس؛ أي من خلال ما سيطلق عليه في ستينيات القرن العشرين «سياسة السلوك». في الواقع، توضح جيلمان — من خلال تشكُّكها في الافتراضات المرتبطة بالنوع الاجتماعي — التباعد التدريجي بين

البطل وطبيعته الذكورية، وتوحي بأن النوع الاجتماعي هو دور يؤدَّى، يرتبط بالتكيُّف الاجتماعي أكثر مما يرتبط بعلم وظائف الأعضاء، وهو موقف دعمتْه نظريات جوديث بتلر لاحقًا.

في سبعينيات القرن العشرين، وعلى خلفية حركة الحقوق المدنية في العقد السابق، برز اهتمام متجدد بالنوع الاجتماعي في قصص الخيال العلمي الأمريكية، وهو ما انعكس بدوره في إنتاج روايات اليوتوبيا النسوية وكذلك في تحديد هذا النمط في الأعمال الأدبية المبكرة التي تعود إلى القرن التاسع عشر؛ فعلى سبيل المثال، أعادت رواية باميلا سارجينت «نساء عجيبات» الاهتمام بأعمال منسية مثل رواية فرانسيس ستيفنز «رءوس سيربيروس» (١٩١٩)، التي تدور أحداثها حول ثلاث شخصيات تنتقل عبر استنشاق غبار رمادي إلى «أرض الرومانسية العجيبة» في فيلادلفيا المستقبلية. وفي الوقت نفسه، تزعَّم عدد من الكُتَّاب جدلًا حول التعصُّب الجنسي لدى كُتَّاب الخيال العلمي التقليديين مثل هاينلاين ولدى المجتمع الأمريكي عامةً. إحدى أشد الشخصيات تعقيدًا في هذا المجال هي أليس بي شيلدون — المحلِّلة الاستخباراتية السابقة في المخابرات المركزية الأمريكية — التي نشرت أعمالًا روائية تحت اسمين مستعارين؛ أحدهما لرجل (جيمس تيبتري، الابن) والآخر لامرأة (راكونا شيلدون). في قصتها التي تحمل عنوان «فتاة التحكم عن بُعد» تتحدى الرواية قُراءها من الرجال (الذين تطلق عليهم اسم «الموتى الأحياء» و«الآباء») أن ينصتوا إلى حكايتها؛ كيف أنها عُرِض عليها جسد مختلف عن طريق توصيلها إلكترونيًّا بفتاة صناعية بالغة يطلق عليها اسم «الجِنيَّة»، وهي قصة رمزية ساخرة عن المعايير الاجتماعية الذكورية للجمال الأنثوي.

طالما كانت جوانا روس من أشد النقَّاد حِدَّة في هذا المجال وأكثرهم إبداعًا في الوقت نفسه؛ ففي عام ١٩٧٢، أعلنت أن الأدب الأمريكي «لا يتحدث عن النساء، ولا يتحدث عن الرجال والنساء على حدٍّ سواء، بل يتحدث عن الرجال ويُكتَب بقلمهم.» أما في عام ١٩٨٣، فقد نشرت كتيبًا إرشاديًّا ساخرًا تحت عنوان «كيف تقمع كتابات النساء». كانت روس تهدف جزئيًّا عبر تلك التصريحات إلى إفساح المجال لأعمالها الأدبية، لكنها كانت تتحدى في الوقت نفسه عادات الذوق والتفضيل اللاشعورية، وتتحدى قُراءها لإعادة النظر في صورة النساء والدُّخلاء في أدب الخيال العلمي. وقد ساعدت في تعزيز الرأي القائل بأن النساء جرى قمعهن على نحو متواصل في أعمال الخيال العلمي المبكرة، وهو رأي أصبح اعتناقه أكثر صعوبة مع تزايد أعمال الخيال العلمي النسائية المبكرة المعاد اكتشافها، وقد تعرَّض للانتقاد بتهمة التحريف التاريخي.

تضم رواية روس «الفتاة المسترجلة» (١٩٧٥) أربع بطلات، يرتبطن جميعًا بالمؤلِّفة عبر الحرف الأول من أسمائهن؛ وهن: جوانا التي تعيش في أمريكا في الوقت الحاضر، وتشعر أن عليها التنكر في شكل «فتاة مسترجلة» كي تستطيع شق طريقها في المجتمع؛ وجانيت إيفاسون من كوكب وايلاواي المثالي، الذي انقرض منه الرجال؛ وجانين أمينة المكتبة من نيويورك التي تعيش في فترة كساد اقتصادي ممتدة؛ وجايل القاتلة المأجورة وعالِمة الأعراق البشرية التي تعيش في عالم تسوده حرب علنية بين الجنسين، وتحمل اسم شخصية توراتية قَتَلَت جنرالًا كنعانيًّا. وكما يحدث في رواية «هيرلاند»، تمنع البطلات الأربع ظهور أي شخصية أنثوية نمطية، ويجسِّدن أدوارًا مختلفة تتفاعل داخل الرواية؛ وهي: المراقِبة الاجتماعية، والمرأة المتحرِّرة، والمؤرِّخة، والمحارِبة. تمزج الرواية مرارًا وتكرارًا بين أساليبها السردية، فتقفز من تفريغ نصي لحوار إلى سردٍ بصيغة المتكلم، ومن شخصية إلى أخرى. يبدأ القسم الثاني من الرواية بالسؤال التالي «مَنْ أنا؟»، وتسيطر الصيغة الاستفهامية على أحداث الرواية. في بعض الأحيان، يلتبس على القارئ تحديد هوية الراوية، لكنه أسلوب مدروس تستخدمه روس، بما أنها تدعو القارئ باستمرار إلى مقارنة أجزاء الرواية المختلفة. وفي نهاية الرواية، تعمد روس إلى إحياء أسلوب «الإهداء الختامي»، كي ترسل روايتها إلى المجتمع الذي تَأْمل في تغييره.

تنزع روايات اليوتوبيا النسوية الجديدة إلى تصوير مجتمعات نسائية تتولى فيها النساءُ أنفسُهن عمليةَ الإنجاب كما في رواية سوزي ماكي شارنز «خط إنتاج الأمهات» (١٩٧٨)، أو إلى عرض مواقف تعكس صراعًا بين الجنسين كما في رواية شيري إس تيبير «بوابة دولة النساء» (١٩٨٩)؛ حيث تقارن الكاتِبة ثقافةَ المحارب الذكوريةَ بعالم نسائي منفصل يقع في مكان آخر.

تقدِّم رواية أورسولا لو جوين «المطرود» (١٩٧٤) حوارًا ممتدًّا بين نمطَي المدن الفاضلة والمدن الفاسدة، وتبدأ بصورة ترتبط بالإلهة يانوس، وهي صورة الحائط. تحوي الروايةُ العديدَ من الإشارات إلى عالم السياسة في ذلك الوقت، عندما كان حائط برلين يجسِّد التناقض بين الشرق والغرب، لكنَّ لو جوين تعرِض تناقضًا إضافيًّا بين الثروة المادية والمذهب الاجتماعي المحافِظ على كوكب أُريز وبين الكآبة الشكلية على كوكب أناريس المثالي الفوضوي. كانت الرواية تحمل في الأصل العنوان الفرعي «يوتوبيا غامضة»، وتستحضر لو جوين هذا المنظور المزدوج من خلال التنقل بين الفصول التي تدور أحداثها في كلٍّ من العالَمَيْن؛ ومن ثَمَّ، تدفع القارئ إلى عبور «الجدار» بين العالَمَيْن

مرارًا وتكرارًا عن طريق فعل القراءة وحده. تَبْرَع الكاتِبة في استخدام شخصية شافيك — البطل المثالي من كوكب أناريس — للتشجيع على هذه المقارنة المستمرة، لا سيما عندما يزور كوكب أُريز؛ إذ تسلِّط وجهةُ نظره الخارجية الضوءَ على النزعة الاستهلاكية السائدة لدى هذا الكوكب. كذلك تستخدمه الكاتِبة في إطار أقل وضوحًا لكشف الجهود الأيديولوجية الخفية للحفاظ على المذهب المحافِظ في كوكب أناريس، عندما تُوقِعه أبحاثه العلمية في عداء مع هيكل السلطة التي تنكر ادعاءات الكوكب الفوضوية وجودها من الأصل. تُصوَّر المدينة الرئيسية في الرواية كنموذج للمنفعة عبر شبكتها المستطيلة التي لا يمكن فيها إخفاء أي شيء (حسب المُفترَض)، بينما تعاني المدينة القديمة في كوكب أُريز من حالة من الاضمحلال تستدعي إلى الأذهان المنطقة نفسها في رواية «١٩٨٤»، لكنها رغم ذلك تتيح قدْرًا أكبر من الحرية. في مقال مهم يحمل عنوان «الخيال العلمي الأمريكي والآخر» (١٩٧٥)، هاجمت لو جوين الاتجاه الاجتماعي المحافِظ في الخيال العلمي الذي «تبنَّى تسلسلًا هرميًّا للسادة والتابعين يضع الذكور الأثرياء العدوانيين الطموحين على قمة يتبعها فراغ ممتد حتى القاع حيث يقبع العامة الفقراء، المجهولون غير المتعلمين، إلى جانب جميع النساء.» وهو رأي كانت روس ستتفق معه؛ إذ كانت تطرح تساؤلات حول هذا التقسيم من خلال إحضار كائنتها الفضائية إلى مدينة نيويورك، وهو ما فعلتْه لو جوين من خلال استحضار مفهوم النسبية الثقافية لوجهات النظر.

بينما تَعْرض لو جوين المدينة الفاضلة باعتبارها الهدف النهائي الذي يتعذَّر تحقيقه في روايتها، فإن رواية مارجريت أتوود «حكاية الوصيفة» (١٩٨٥) تصوِّر تحقُّق عالم تحكمه دولة دينية متطرفة. تجمع الكاتِبة بين تلميحات تُشير إلى الكتاب المقدس (إذ يدعى عالَمها جلعاد)، وأصداء «١٩٨٤»، بجانب إشارات إلى البروتستانتية الإنجيلية التي يمارسها بعض أفراد اليمين الأمريكي كي تستحضر عالمًا آخر اختُزِل فيه دور النساء إلى تقديم الخدمات الجسدية لصالح «الأوصياء»، وهم النخبة الذكورية الحاكمة في هذا العالم البعيد كل البُعد عن المدينة الفاضلة الأفلاطونية. تستخلص أتوود عناصر مألوفة من مجتمع القرن العشرين كي تخلق نظامًا ديكتاتوريًّا كارهًا للنساء، مثل استخدام الأسماء المركبة التي تحمل اسم الأب. تحمل الراوية اسم أوفريد (أي بنت فريد)؛ مما يوحي بأنها لا تنتسب إلى نفسها. وبما أنها تعمل «وصيفة» — مصطلح يجمع بين العبودية والاستغلال الجنسي — فإن عليها ممارسة الجنس بانتظام مع أحد الأوصياء، وهي مهمة تتمكن من تأديتها عن طريق فصل عقلها تمامًا عن الجزء

السفلي من جسدها. تلمح أتوود طيلة الرواية إلى أن أوفريد هي ملك شخص آخر، حبيسة مجموعة متكاملة من الأنظمة الداخلية الرسمية، وهو مأزق تتحمله عن طريق التمسك أكثر فأكثر بذكريات هشَّة؛ هي كيف كان الحال «سابقًا». وعلى عكس بطل رواية أورويل، تسرد أوفريد حكايتها بنفسها؛ مما يعكس تمكينًا ذاتيًّا رمزيًّا محدودًا، بما أنها في وُسْعها تحديد شكل قصتها. يوازن هذا الإحساس كآبة رؤية أتوود، التي تطرح استغلالًا على كل المستويات، بدءًا من غسل الدماغ وانتهاءً بالسيطرة الجنسية، وهي فكرة طوَّرتْها الكاتِبة إلى نطاق أبعد عندما استخدمت الهندسة الحيوية في الجزء الثاني من الرواية الصادر عام ٢٠٠٣ تحت عنوان «أوريكس وكريك».

روايات الإيكوتوبيا وثلاثية «المريخ»

صدرت عام ١٩٧٥ رواية ابتكرت على الأرجح مصطلح «الإيكوتوبيا» — أي اليوتوبيا البيئية — ونشرت استخدامه. قدَّم إرنست كالينباخ روايته «إيكوتوبيا» في شكل مجموعة من التقارير كتبها صحفي (يُدعَى ويليام ويستون) عن منطقة معزولة مثالية تتمركز في ولاية سان فرانسيسكو التي حصلت على استقلالها من الولايات المتحدة الأمريكية. يسجِّل ويستون تحوُّل نمط الحياة الذي تحقق عن طريق العودة إلى عدد من القِيَم الريفية والاستخدام الانتقائي للتكنولوجيا. يرتدى سكان المنطقة ملابس أبسط، ويتمتع المشاة بأولوية لم يحظَوْا بها من قبلُ في المدينة، بينما تُقام دوريًّا مجموعة من ألعاب الحرب الشعائرية لتفريغ الميول العدوانية. وحسبما يُصرِّح كالينباخ في روايته من خلال استعادة الأحداث الماضية، لم يتحقق الاندماج العرقي، إلا أن الأمريكيين من أصل أفريقي يعيشون في مناطق منفصلة تُعرَف باسم سول سيتي. ورغم ذلك، تعكس روايته وعيًا بيئيًّا جديدًا بدأ يشكِّل أعمال الخيال العلمي؛ فعلى سبيل المثال، تصوِّر رواية بول ثيرو «منطقة أو»، الصادرة عام ١٩٨٦، أمريكا في مستقبل شَهِد وضع جزء ضخم من الغرب الأوسط تحت الحَجْر الصحي نتيجة لتلوُّثه بالنفايات السامَّة. تتمحور سلسلة روايات «الأمثال» للكاتبة أوكتافيا بتلر حول الخوف من حدوث عجز في مصادر الغذاء يؤدي إلى انهيار المجتمع المدني في كاليفورنيا؛ إذ تصوِّر رواية «مَثَل الزارع» (١٩٩٣) رحلة هروب امرأة أمريكية من أصل أفريقي إلى الشمال لتأسيس مجتمع استنادًا إلى دينها الذي يُدعَى «إيرثسيد»، وهي ديانة أشبه بمذهب حيوي بيئي، وتستمر الحكاية في رواية «مَثَل الوزنات» (١٩٩٨) لكنها تتناول ها هنا سيطرة المتطرفين الدينيين على هذا المجتمع.

في حين تظل احتمالات الفِعل المتاحة للأبطال في الروايات المذكورة بالأعلى محدودة جرَّاء المقاومة التي يجدونها من مجموعاتٍ عدائية أو نتيجةً للجمود الحكومي، فإن ثلاثية «المريخ» للكاتِب كيم ستانلي روبنسون هي أهم روايات اليوتوبيا البيئية في تسعينيات القرن العشرين. تجمع تلك السلسلة الملحمية بين نمط المدينة الفاضلة وقصص استعمار الفضاء، لكن روبنسون أكَّد على أنه لا يرغب في تصوير كوكب المريخ كمأوًى، بل كمختَبَر اجتماعي وعلمي. تَعْرض الرواياتُ سلسلةً من أحداث الاستكشاف والبحث بدأت عام ٢٠٢٦ (في رواية «المريخ الأحمر»، ١٩٩٢)، ثم تعديل الكوكب ليصبح أشبه بالأرض وصالحًا للاستيطان («المريخ الأخضر» ١٩٩٣)، ثم انتشار المستعمرات وبدء ظهور الحيوانات («المريخ الأزرق»، ١٩٩٣). إن البطل الحقيقي في هذه الثلاثية هو كوكب المريخ، لا سيما حقبة تطوره الجيولوجي السابقة على قدوم البشر. بمجرد أنْ يصل المسافرون من الأرض إلى المريخ يتحول السرد إلى قضية المدينة الفاضلة التي أصبحت هدفًا وعملية يُسعَى إلى تحقيقها. تلعب أول محطة بحثية على الكوكب في البداية دَوْر المدينة الفاضلة في الوقت الذي تخلق فيه الرواية مواقع أخرى للجدل، لكنها تقدم أيضًا منظومة المدينة الفاضلة باعتبارها طريقة شمولية لاستعراض البيئة، وهي رؤية يطرحها الفيزيائي الأمريكي ساكسيفريدج راسل، أحد المُعلِّقين الرئيسيين في الرواية. صرَّح روبنسون أنه أراد الابتعاد عن التصوُّر القديم للمدن الفاضلة الذي يطرحها كأماكن منفصلة والتركيز على مفهومها ﻛ «مسار للتاريخ»؛ ومن ثمَّ لا يسمح للقارئ مطلقًا بنسيان السياق التاريخي للثلاثية على مدار أجزاء الروايات.

يستحضر روبنسون التصورات التي قُدِّمت لكوكب المريخ على مرِّ السنوات من خلال إشارات متعددة إلى إدجار رايس بوروز، وآرثر سي كلارك، ورواية ألكسندر بوجدانوف «النجم الأحمر» (١٩٠٨)، وهي إحدى أُولَيَات روايات اليوتوبيا الاشتراكية وتقع أحداثها على كوكب المريخ. وعلى نحو مماثل، يذكِّرنا روبنسون دومًا بالتكلفة الاقتصادية للرحلة التي تدعمها شركات متعددة الجنسيات، وباستمرار الخلافات الأيديولوجية الأرضية التي تؤدي في النهاية إلى حدوث ثورة مع نهاية الجزء الأول. إن الإشارات المتعددة إلى كُتَّاب الخيال العلمي السابقين ضمن الثلاثية تروي في الواقع قصة تطوُّر نصوص روبنسون ذاتها مما قد يُطلَق عليه «فكرة المريخ»؛ ومن ثمَّ تسرد الروايات عمليتين في آنٍ واحد؛ وهما: ظهور أرض مريخية صالحة للسكن، وتشكُّل الروايات ذاتها من قالب التكهنات

اليوتوبية. وما زال موضوع المريخ يجتذب معالجات الخيال العلمي؛ لأن فَيْض المعلومات الذي تُرسِله المَركبات الفضائية ما زال يُمَنِّي الكُتَّاب بإمكانية الحياة على ذلك الكوكب.

آخِر مصطلح نُورِده ها هنا هو «الانتباذ الفضائي» (الهيتروتوبيا) الذي ابتكره ميشيل فوكو في ستينيات القرن العشرين، واستخدمه كمصطلح يتناقض مع مفهوم «اللامكان» المميِّز لقصص اليوتوبيا، أي كفضاءٍ وسطي هجين ذي وضع غامض، يتمتع بواقع مادي لكنه يُضفي كذلك تعقيدًا على الموقع. يصلح هذا المفهوم تحديدًا للتطبيق على التصوُّرات الحديثة للمدينة كما في رواية صامويل ديلاني «دالجرين» (١٩٧٥)، حيث يسود عدم الترابط بين المواقع؛ أو في رواية تشاينا مايفيل «المدينة والمدينة» (٢٠٠٩)، حيث ينتقل القارئ بين نطاقات متباينة، واضحة في بعض الأحيان ومتداخلة في بعضها الآخر.

الفصل الخامس

الخيال العلمي والزمن

يرتبط الخيال العلمي ارتباطًا وثيقًا بالمستقبل — أو بالزمن عبر جوانبه المختلفة — أكثر من أي نمط أدبي آخر، فهو في النهاية أدب عن التغيُّر، والتغيُّر حسب تعريفه يفترض ضمنًا إدراكَ أن الحاضر لا ينفصل عن تصوُّرات الماضي وتوقعات المستقبل التي تشكِّل ذلك الحاضر. وعلى الرغم من بزوغ التكهنات حول المستقبل في مجال الخيال العلمي مبكرًا من خلال أعمال مثل «مُذكِّرات القرن العشرين» (١٧٣٣) لصامويل مادين، و«عام ٢٤٤٠» (١٧٧١) للويس-سيباستيان ميرسيه، فإن أحد الدوافع المحورية لإعادة النظر في مفهوم الزمن كانت صياغة نظرية التطوُّر في منتصف القرن التاسع عشر على يد تشارلز داروين وآخرين. نجح كتاب «أصل الأنواع» (١٨٥٩) والدراسات الجيولوجية في توسيع نطاق الزمن بحيث أصبح التاريخ البشري مجرد حقبة وجيزة ليس إلا. وعلى الجانب الآخر، كانت نظرية داروين التطوُّرية العظيمة ملائمة لنظرية الأعراق في ذلك الوقت؛ إذ كان العنوان الفرعي لكتاب «أصل الأنواع» هو «بقاء الأعراق المُفضَّلة أثناء الصراع من أجل الحياة»، وبدت أن نهايته تطرح رسالة الأمل التالية: «بما أن الانتقاء الطبيعي لا يعمل إلا من خلال مصلحة كل كائن حي ومن أجلها، فإن المواهب الجسدية والعقلية سوف تَمِيل إلى التقدم في اتجاه الكمال.» وسواء كانت المثالية هي هدف رواية إدوارد بولوير ليتن «العِرق القادم» الصادرة عام ١٨٧١ أم لا، فإن عنوانها في حد ذاته يلمح إلى أن البطل سيلتقي بمستقبله الوشيك عندما يسقط إلى عالم تحتي عبر بئر منجم. وفي سياق مماثل، أعلنت رواية جورج تومكينز تشيزني «معركة دوركينج» (الصادرة أيضًا عام ١٨٧١) عن مولد جنس أدبي جديد، وهو قصص الحروب المستقبلية، الذي يعبر عن انعدام الأمان الإقليمي. ومن الممكن أيضًا اعتبار رواية مارك توين «أمريكي من كونيتيكت في بلاط الملك آرثر»، الصادرة عام ١٨٨٩، قصة عن السفر عبر الزمن،

تدور أحداثها حول سقوط الأمريكي هانك مورجان ابن القرن التاسع عشر على الأرض في حالة إغماء يستيقظ منها في عالَم يُشبه القرون الوسطى. استخدم توين استراتيجية السفر عبر الزمن كي يقدِّم رؤية تسخر بقسوة من الطابع العام في عهد الملك آرثر، الذي يكتسب في الرواية طابعًا غامضًا على نحو عبثي عديم الجدوى. ويجسِّد مورجان الذكاء العملي الواقعي الذي يهدم تدريجيًّا أساطير هذا العالم الآخر وشعائره.

أشاد إتش جي ويلز بدراسة داروين في محاضرة ألقاها عام ١٩٠٢ تحت عنوان «اكتشاف المستقبل»، موضحًا الشكوك التي أثارتها الدراسة حول مفهوم البداية المتناهية، وكذلك حول نهاية البشرية الحتمية. وبناءً على ذلك، استنتج أننا «على مشارف أعظم تغيُّر خاضتْه البشرية في تاريخها.» لكن هذا التصريح المتفائل لا ينعكس في رواية ويلز التي صدرت عام ١٨٩٥ تحت عنوان «آلة الزمن»، وهي إحدى الروايات التي شكَّلت أدب السفر عبر الزمن. في الروايات السابقة (واللاحقة كذلك، بما أن هذا النمط ظلَّ باقيًّا)، يتحرك المسافر عبر الزمن بين الحقب الزمنية عن طريق الاستغراق في حالة نوم غير طبيعية، لكن رواية ويلز تعكس تحولًا مهمًّا عن هذه الممارسة عن طريق تصوير النقلة الزمنية كشكل من أشكال السفر، وهو ما نجح الكاتِب في تحقيقه من خلال تناول الزمن كمكان. بالطبع، تُستخدَم الاستعارات المكانية استخدامًا روتينيًّا بهدف تصوير الزمن؛ ومن ثمَّ يُصبح السفر عبر الزمن هو تقديم مجازات حقيقية كامنة في اللغة ليس إلَّا. يوضح عنوان محاولة ويلز الأولى مع فكرة السفر عبر الزمن — «بحَّارو الأرجو الزمنيون» (١٨٨٨) — هذه الاستراتيجية من خلال التلميح بإمكانية اجتياز الزمن عبر رحلة، بينما لا تكتفي رواية «آلة الزمن» بتصوير وسيلة الانتقال بل تصف الرحلة ذاتها بمصطلحات تتنبأ بتكنولوجيا تسريع حركة فيلم، كما يحدث في رواية ويليام هوب هودجسن «بيت بين عالمين» (١٩٠٨). كان ويلز يعتبر نفسه رسولًا علمانيًّا، يهتم بتوعية قُرَّائه بالاتجاهات الصاعدة ضمن ثقافته؛ لذا يشبه الجزء الأول من الرواية درسًا علميًّا يصل إلى ذروته مع التوضيح العملي. لكن الخبرات التي يمر بها المسافر هي أبعد ما يكون عن تأكيد أي تفاؤل حيال التطور البشري؛ ومن ثمَّ تؤدي إلى تحرره من وهْم التقدم، إذ يواجه عالمًا ينقسم بين شعب الإيلوي الأرستقراطي الضعيف وشعب المورلوك الشبيه بالحيوانات الذي يعيش تحت الأرض. وعندما يهرب من المورلوك وينتقل إلى حقبة زمنية أبعد، فإن التجربة التي يمر بها تبدو أكثر كآبة؛ إذ يجد نفسه على شاطئ، وهي صورةٌ مُعالَجَة بطريقة مستوى العتبة، كما لو أن البدايات التطورية للكون تتلاقى مع ظلمة موته الوشيك جرَّاء شدة الحرارة.

عادت فكرة آلة الزمن التي ابتكرها ويلز إلى الظهور عام ١٩٦٣ في المسلسل التليفزيوني «دكتور هو» من إنتاج قناة بي بي سي، والذي استخدم كابينة هاتف زرقاء خاصة بأفراد الشرطة (لم تعد موجودة الآن) تُدعَى تارديس للسفر عبر الزمن. فيما عدا ذلك، تجنَّبت قصص السفر عبر الزمن عادةً استخدام الآلات؛ فعلى سبيل المثال، تدور أحداث رواية جاك فيني «مرارًا وتكرارًا» (١٩٧٠) وجزؤُها الثاني «من حين لآخر» (١٩٩٥) حول استخدام هيئة حكومية سرية أساليب في التنويم المغناطيسي لإعادة الشخصيات إلى حقب سابقة من تاريخ مدينة نيويورك، وهي نفس العملية التي يستخدمها ريتشارد ماثيسون في روايته «ليت الزمان يعود» (١٩٧٥).

وبما أن مفهوم الزمن كان يتسع للعديد من الرؤى، فقد قدَّم كلٌّ من الماضي والمستقبل موضوعاتٍ للخيال العلمي. تلعب هذه العملية دورًا رئيسيًّا في رواية موري لينستر القصيرة «انحراف الزمن»، الصادرة عام ١٩٣٤، والتي تصوِّر «اختلالًا» في الزمان والمكان. تدور أحداث الرواية حول ظهور تناقضات عجيبة في حياة بلدة أمريكية صغيرة؛ حيث يشاهد السكان قادة رومانيين ويحدث نمو مفاجئ لنباتات بدائية. تُروى الحكاية في أغلب الوقت على لسان جيمس مينوت، معلِّم الرياضيات الذي يشرح لتلاميذه الحائرين وجود أزمنة مستقبلية وماضية متعددة يربطها «فضاء فوقي»، في أحد أوائل استخدامات هذا المصطلح في الأدب. لكن رغم محاولة لينستر لعرض صور من حقب زمنية مختلفة بعضها بجوار بعض، فإنه لا يعرض سوى نقلات عجيبة نتيجةً لطبيعة السرد المتسلسلة. وبما أن «الاختلالات الزمنية» تُشبَّه في الرواية بالزلازل، فإن دور الشخصيات ينحصر في كونهم شهودَ عيانٍ تعيسي الحظ على عملية تتوقف تدريجيًّا من تلقاء نفسها.

أدَّى المفهوم ما بعد الدارويني للزمن إلى صدور روايات تعرض سردًا تاريخيًّا للمستقبل؛ فعلى سبيل المثال، جمعت رواية أولاف ستابلدون «الإنسان الأول والإنسان الأخير» (١٩٣٠) بين غزو المريخ واستكشاف الكواكب، لكن في إطار سردي تاريخي يغطي مدًى زمنيًّا هائلًا. يتحدث الراوي إلى القارئ من المستقبل البعيد حسب زعمه عارضًا «قضية العقل البشري العظيمة»، التي تتضمن التطور المتسلسل لأشكال مختلفة من البشر تستخدم أسلوبًا سرديًّا مهيبًا أُعِدَّ ليعكس مدى قصر حياة الفرد ومدى ضخامة الإمكانيات البشرية رغم ذلك. أما رواية «صانع النجوم» — التي صدرت عام ١٩٣٧ وسط أجواء الحرب الوشيكة — فتبني حبكتها على موضوع الرواية السابقة كي تصوِّر

بحث الراوي عن أشكال الحياة الذكية في الكون. تتكون الحبكة من سلسلة رحلات عبر الفضاء لا تعتمد على أي وسائل تكنولوجية؛ حيث يصبح التحليقُ في الفضاء المقابلَ الجسديَّ للامتداد العقلي لدى الراوي.

يقابل البطل أثناء رحلاته أشكالًا مختلفة من الحياة ومن التنظيمات السياسية، التي تمهِّد الطريق للموضوعات التي سيتناولها إسحاق أزيموف في «ثلاثية المؤسسة» (التي اتسع نطاقها فيما بعد لتشمل سبعة أجزاء) الصادرة في خمسينيات القرن العشرين. تأثرت هذه السلسلة في الشكل بكتاب جيبون «اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها» وكتاب أرنولد جيه توينبي «دراسة التاريخ». تقع أحداث الروايات في المستقبل؛ حيث أصبح الارتحال بين الكواكب أمرًا روتينيًّا، وتُقدَّم في إطار تدوينات من «موسوعة المَجرَّة»، وهي عمل مؤلَّف يُضرب مثلًا على آليات عمل «التاريخ النفسي»، ابتكره المؤسِّس الحكيم هاري سيلدون ويُعرَف في الرواية بأنه «ذلك الفرع من الرياضيات الذي يتناول ردود أفعال التكتلات البشرية لمحفِّزات اقتصادية واجتماعية ثابتة»؛ أي إنه يقدِّم نظامًا واسع النطاق للتنبؤ بالسلوك الجماعي، وينبغي عدم الخلط بينه وبين مصطلح «التاريخ النفسي» الذي ابتُكر كذلك في خمسينيات القرن العشرين ويصف تأثير الأفراد البارزين على التاريخ. تستعرض روايات أزيموف قضايا مثل علاقة مراكز القوة بالأطراف، أو علاقة المستشارين العلميين بالحُكَّام السياسيين، وإن كان يستعرض تلك الموضوعات إجمالًا. وعلى الرغم من أن أزيموف أضاف شخصية تُدعَى «مِيُول»، تلعب دورًا مهمًّا في تفكك إمبراطورية المجرَّة، فإنه لا يقدم تنظيرًا لدوره. ولقد تركت حكايات تاريخ المستقبل لدى كلٍّ من ستابلدون وأزيموف أثرًا قويًّا على الكُتَّاب اللاحقين.

أدب ما قبل التاريخ

ما إنْ بدأ تخيُّل الزمن كمدًى مفتوح للاستكشاف، أصبح التحرك عبرَه — سواءٌ إلى الأمام أم إلى الخلف — ممكنًا. تشتهر القصص التي تصف مخلوقات من عصورِ ما قبل التاريخ باسم «أدب ما قبل التاريخ»، وهو تعبير ابتُكر في ستينيات القرن التاسع عشر في فرنسا حيث وُلِد هذا الجنس الأدبي؛ على سبيل المثال، يبدأ الكاتِب إلِي بيرتيه روايته «عالمُ ما قبل التاريخ» الصادرة في ثلاثة أجزاء (نُشِرت عام ١٨٧٦، وتُرجِمت عام ١٨٧٩) بوصف لمدينة باريس أثناء العصر الحجري، أو بالأحرى للموقع الذي سيشهد إنشاءها في المستقبل. لا يعكس المشهد أي علامة على نشاط أو بناء بشري؛

ومن ثَمَّ يبيِّن بعض الخصائص العامة التي لعبت دورًا لاحقًا. وبما أن تلك الروايات تصف عالمًا لا يعرف القراءة والكتابة، فإن القارئ يَعِي بالضرورة في كل صفحة كونَها قصصًا تعتمد على حبكات تكهنية. وهي عادةً ما تتخذ نمطًا محددًا، فتعرض ممارسات عامة مثل التسلسل الهرمي للأنواع أو جمع الطعام. أتاح أدبُ ما قبل التاريخ ساحة لمناقشة نظرية التطور أو لإعطائها شكلًا ماديًّا، وهي النظرية التي اعتنقتْها مجموعة من الكُتَّاب مِن بينِهم أندرو لانج، وروديارد كيبلينج، وبالطبع إتش جي ويلز (صاحب «قصة من العصر الحجري»، الصادرة عام ١٨٩٧). يحدث تداخل بين قصص العالم المفقود وبين هذا الجنس الأدبي، بما أنها عادةً ما تصوِّر حكايات البحث والاكتشاف باعتبارها رحلات إلى زمن مبكر. لكن رواية كونان دويل «العالم المفقود» أو قصص روبرت دبليو تشامبرز تعتمد على فرضية وجود العالم البدائي فعليًّا في الحاضر، وكأن التطور مكوَّن من مجموعة من المسارات، كلٌّ منها يَسِير بسرعته الخاصة.

من أوائل كُتَّاب أدبِ ما قبل التاريخ وأكثرهم شهرةً جاك لندن، الذي تُخاطِب روايته «قبل آدم» (١٩٠٧) نزعة الشك لدى القارئ منذ البداية. إن تجارب لندن مع الخيال العلمي في هذه الرواية وفي رواية «رحَّال النجوم» (١٩١٤) يدفعها سأمه من حدود العقل؛ ففي الرواية الثانية، يتمكَّن البطل من الارتحال إلى فترات مبكرة، أمَّا في «قبل آدم» فيقدم الراوي نفسَه باعتباره حالِمًا يملك القدرة على تجسيد أي معلومات يقرؤها، على نحو يشبه إلى حدٍّ ما بداية رواية مايكل بيشوب «الزمن عدونا الوحيد» (١٩٨٢)؛ حيث تلعب شرائح الصور التي يعرضها أبو الراوي دَوْر منصة انطلاق يعبر من خلالها إلى أرض أفريقية عتيقة. في رواية «قبل آدم» تُوصَف هذه القدرة بأنها «ذاكرة العِرق»، التي تمكِّن الراوي من العودة إلى الزمن البدائي من أجل التعرُّف على حياة أجداد عِرقه؛ حيث يكتشف أن أمَّه «تُشبِه قرد أورانجتان ضخمًا»، أما أبوه فهو «نصف رجل ونصف قرد». وهكذا تعرض الرواية تصورًا خياليًّا عن الوراثة.

يتجنب لندن التنافر الناتج أحيانًا عن الجمع بين طريقة سرد معاصرة وموضوع عتيق عن طريق إعطاء الراوي شخصية الحالِم الذي يصطحب القارئ في رحلاته، وهي وسيلة مناسبة بما أنه كان يرغب في التأكيد على فكرة التواصل بين الماضي العتيق والحاضر. كذلك يتجنب ويليام جولدنج هذا التنافر على نحو مُثير للإعجاب في روايته «الوارثون» (١٩٥٥)؛ حيث يبتكر أنماطًا بارعة من الحديث والإدراك تتلاءم مع قدرات أبطاله من البشر البدائيين (النياندرتال)؛ إذ تُعرَض الأجزاء الأولى من الرواية من وجهة

نظرهم. ومنذ عام ١٩٨٠، أصبحت جين إم أُول إحدى أهم كُتَّاب أدب ما قبل التاريخ؛ إذ تقع أحداث سلسلة رواياتها «أطفال الأرض» في أوروبا في عصرٍ ما قبل التاريخ. في حين تلخص رواية ستيفن باكستر «التطور»، الصادرة عام ٢٠٠٢، هذا الاتجاهَ الأدبي الدارويني عبر سلسلة من القصص تبدأ من عصر الرئيسيات حتى العصر الحاضر، وتتوافق كلٌّ منها مع التصورات المفترضة عن كل مرحلة من مراحل التطور.

الحروب المستقبلية

بفضل أبحاث آي إف كلارك الرائدة، أصبحنا نُدرِك الآن الكَمَّ الضخم من قصص الحروب المستقبلية التي صدرت تحديدًا في الفترة بين عام ١٨٧١ وحتى الحرب العالمية الأولى؛ أي في أوج عصر الإمبراطورية. ورغم وجود نماذج مبكرة من هذا الجنس الأدبي الفرعي، فإنه بدأ فعليًّا مع رواية تشيزني «معركة دوركينج»، التي نُشِرت عقب الحرب الفرنسية البروسية مباشرةً. حققت الرواية التي تصوِّر غزوًا ألمانيًّا للأراضي البريطانية الرئيسية انتشارًا عالميًّا، وقد أسَّست نمطًا — اتبعتْه الأعمال الأدبية اللاحقة — يركِّز على وصف أحداث من المستقبل الوشيك ويقدِّم مزيجًا من التغييرات في خريطة العالم السياسية، ووسائل الاتصال الجماهيري، والتكنولوجيا العسكرية في قصص تشبه أجراس إنذار وطنية تُنبِّه إلى ضرورة الاستعداد. ترتبط قصص الحروب المستقبلية ارتباطًا وثيقًا بممارسة ألعاب الحرب، التي بدأها البروسيون في عشرينيات القرن التاسع عشر، وترسَّخت منذ ذلك الحين من خلال تقنيات المحاكاة الحاسوبية التي تبلغ في بعض الأحيان مستوًى من الواقعية يجعل من الصعب تمييزها عن الحقيقة. تلك الصعوبة، بالإضافة إلى الخوف من فقدان الجيش السيطرةَ على نظام الكمبيوتر الخاص به، هي أحد الموضوعات الرئيسية في فيلم «ألعاب الحرب» (وور جيمز) الذي عُرِض عام ١٩٨٣.

طوى النسيان الآن الكثير من قصص الحروب المستقبلية من مطلع القرن التاسع عشر، لكنها قدَّمت تجسيدًا دراميًّا لآمال ومخاوف الإمبراطورية في عصرها؛ على سبيل المثال، تدور أحداث رواية لويس تريسي «إمبراطور أمريكي» (١٨٩٧) حول ثَرِي أمريكي جريء يستخدم دهاءه ليصل إلى منصب إمبراطور فرنسا، في حين تقدِّم رواية جوستافوس دبليو بوب «رحلة إلى المريخ» (١٨٩٤) قصة أعجب عن رحلة يخوضها روَّاد فضاء أمريكيون إلى الكوكب الأحمر؛ حيث يقابلون عِرقًا متطورًا يملك تكنولوجيا

متقدمة، لكنه ودود للغاية لدرجة أن سفينة القيادة لدى البحرية المريخية ترفع العلم الأمريكي على شَرَف الزوار!

تتغيَّر هوية القوة الغازية من حقبة إلى أخرى؛ ففي رواية كليفلاند موفت «فتح أمريكا» (١٩١٦) يخطِّط الألمان لغزو الولايات المتحدة الأمريكية، بينما تصوِّر رواية فرانك آر ستوكتون «اتحاد ممولي الحرب العظمى» (١٨٨٩) اشتعال الحرب بين الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا. تشير تلك الاختلافات إلى تقلب السياسات الاستعمارية بالقرب من مطلع القرن، لكننا نلاحظ تكرار مواضيع بعينها؛ فعادةً ما تُوضَع الخبرة التكنولوجية وحس الابتكار الأمريكي في مواجهة المؤسسات العسكرية الأكثر محافظةً لدى القوى الأوروبية، وكثيرًا ما يئول النصر في النهاية إلى الأنجلوساكسونيين؛ أي إلى اتحاد بين بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية. وتتضح العنصرية الكامنة في الكثير من تلك الروايات في تلك التي تتناول ما يُطلَق عليه «الخطر الأصفر»، وهو عنوان رواية الكاتِب إم بي شيل، الصادرة عام ١٨٩٨، التي تدور أحداثها حول مخطَّط صيني شيطاني للسيطرة على العالم، يبدأ بتحريض القوى الأوروبية بعضها ضد بعض إلى أن يدبَّ الضعف في أوصالها ثم غزو أوروبا. تصف الرواية اجتياح الصينيين لفرنسا بالعبارات التالية: «إنَّ سَحْنَة الرجل الأصفر العَظْمية في لحظات الشهوة الجامحة والحماس المجنون لَمَشهد وحشي.» ولا يستطيع الغرب تجنُّب الهزيمة إلَّا عن طريق نشر وباء بين القوات الصينية يؤدي إلى إبادة الملايين، لكنه يستردُّ الوضع العِرقي القائم. إن المشهد الذي يصوِّره شيل لا يزيد في بشاعته عن تنبؤ جي جي روبرت — وهو قس من ولاية أوكلاهوما — في روايته «الخطر الأصفر أو الشرق ضد الغرب» (١٩١١) بمعركة قادمة بين جيوش الشرق والغرب، ينتصر فيها الغرب محقِّقًا النبوءات الإنجيلية.

تلك الروايات عن الحروب المستقبلية توضح لنا السياق الذي شهد صدور أشهر رواية غزو على الإطلاق؛ وهي «حرب العوالم» لإتش جي ويلز (١٨٩٨)، التي تقدِّم تصورين يناقضان إحساس الرضا السائد في تلك الفترة. يدرك القارئ مع أول سطور الرواية أن الأنواع البشرية على الأرض كانت تحت ملاحظة المريخ، كما لو أنها نوع حي أقل شأنًا. وعندما يبدأ الغزو المريخي، فإن سفن الغُزَاة تهبط في عاصمة الإمبراطورية البريطانية ذاتها؛ أي مدينة لندن. وكما أشار عدد من المُعلِّقين على الرواية، يقلب ويلز نمط الإمبراطورية صراحةً ويدفع القارئ إلى النظر لمصير سكان تسمانيا — الذين انقرضوا تقريبًا مع سبعينيات القرن التاسع عشر — كأمر محتمَل حدوثُه لسكان

بريطانيا. تقدِّم الرواية صورة مزدوجة للغزاة المريخيين، تجمع سمات ميكانيكية وأخرى بيولوجية، فهي كائنات يستعصي على البحرية البريطانية — القوة العظمى لدى الإمبراطورية — تدميرها؛ لأنها تملك سلاحًا جديدًا مُميتًا وهو الشعاع الحراري. تَعْرض الرسومات الأصلية للرواية مرارًا وتكرارًا مشاهد منحرفة بزاوية مائلة في إشارة محتمَلة إلى فقدان التوازن العام في إنجلترا.

داخل الدروع الحديدية التي يرتديها المريخيون، نكتشف أنهم يُشبِهون أخطبوطًا ذا رأس ضخم وأطراف ضامرة، وهو شكل التطور النهائي للبشرية حسب اعتقاد ويلز. في ذلك الإطار، تصوِّر رواية «حرب العوالم» هجومًا على البشرية يشنُّه مستقبلها. وفي فيلم جورج بال المقتبس عن الرواية عام ١٩٥٣، تدور معظم الأحداث في كاليفورنيا حيث يفجِّر الجيش الأمريكي قنبلة ذرية في محاولة عقيمة لدرء المريخيين، وسنعرض لاحقًا ظاهرة عودة جنس الحروب المستقبلية الفرعي إلى الحياة أثناء الحرب الباردة في الروايات التي تصوِّر الصراع النووي.

العوالم المستقبلية ما بعد النووية

رغم أن إتش جي ويلز يلعب من جديد دورًا تأسيسيًّا في وصف الحرب الذرية الأولى في الأدب، فقد تطوَّر هذا الموضوع إلى قضية جلية ومُلِحَّة أثناء الحرب الباردة، تناولتْها مجموعة كاملة من الروايات في الفترة من خمسينيات القرن العشرين إلى ثمانينياته؛ ففي رواية ويلز «العالم يتحرَّر» (١٩١٤، صدرت في الولايات المتحدة الأمريكية تحت عنوان «الحرب الأخيرة»)، يلمح العنوان في حد ذاته إلى ارتباط عنصر الراديوم بالأمل في تحقيق اليوتوبيا، تحديدًا الأمل في انتقال البشرية إلى مرحلةٍ ما بعد القوميات؛ حيث أصبحت الحرب ظاهرة من الماضي. ولدواعي المفارقة، نُشِرت الرواية في العام نفسه الذي شهد اندلاع الحرب العالمية الأولى. وأدَّى قصف هيروشيما وناجازاكي عام ١٩٤٥ إلى تحوُّل سيناريو ويلز على حين غِرَّة إلى واقع وشيك، ترمز إليه ساعة يوم القيامة المضبوطة على بضع دقائق قبل منتصف الليل، والتي ظهرت بدءًا من عام ١٩٤٧ على غلاف كل عدد تُصدِره مجلة «بوليتين أوف ذي أتوميك ساينتيستس». وفجأة أصبح للزمن قيمة ثمينة مع بدء كثير من الروائيين عدًّا تنازليًّا للدقائق التي تفصلهم عن المحرقة المستقبلية القادمة. ومع استبدال الصواريخ الباليستية بقاذفات القنابل، تقلَّص زمن الإنذار جذريًّا، حتى إن رواية جانيت وكريس موريس «حرب الأربعين دقيقة» الصادرة



شكل ٥-١: رسم توضيحي من النسخة الأصلية لرواية إتش جي ويلز «حرب العوالم» (١٨٩٨).

عام ١٩٨٤ (والتي تتمحور على خلاف العادة حول خطر الجهاديين الإسلاميين) تحشد الحدث الرئيسي في مدًى زمني يقِلُّ عن ساعة. في بعض روايات اليوتوبيا — مثل رواية سوزي ماكي شارنز «رحلة إلى نهاية العالم» (١٩٧٤) — تَظهَر الحرب النووية في خلفية القصة كوسيلة لتفسير فَنَاء المجتمع التقليدي.

يلعب الاتحاد السوفييتي دَوْر العدوِّ في الغالبية العظمى من روايات الحرب النووية، وتَظهَر الحرب كردٍّ فعْل من منظور الأمريكيين في موقع الحدث؛ حيث أصبحت المشكلة الرئيسية هي بقاء الأمة والأفراد على قيد الحياة. في الواقع، تصوِّر بعض الروايات

— مثل رواية سيريل إم كورنبلوث «أغسطس آخر» (١٩٥٥، صدرت تحت عنوان «ليلة الكريسماس» في المملكة المتحدة) أو رواية أوليفر لانج «فانديبِنبرج» (١٩٧١) — الولاياتِ المتحدةَ الأمريكيةَ تحت الاحتلال السوفييتي، بينما تصف رواية فيليب وايلي «غدًا!» (١٩٥٤) على عكس المعتاد القصف الفعلي لمدينتين في وسط غرب الولايات المتحدة، كان سكانهما يتجادلون حول أهمية إجراءات الدفاع المدني. يستخدم وايلي أسلوب الصدمة في مشاهده التفصيلية التي تصوِّر الضحايا — مثل مشهد طفل رضيع مزَّقتْه قطعة زجاج طائشة، ورجل يَسِير على عظام قصبتَي ساقه بعدما جُذَّت قدماه — في محاولة لإخافة القُراء ودفعهم إلى إدراك الحاجة إلى اتخاذ إجراءات دفاعية، على الرغم من أن ثقته في الدفاع المدني قد انهارت على ما يبدو مع حلول عام ١٩٦٣ عندما نشر روايته الثانية عن الحرب النووية «انتصار»؛ ففي هذه الرواية، لا سبيلَ إلى تجنب محرقة للدمار الشامل.

كذلك تصوِّر رواية «ظِلٌّ على المدفأة» (١٩٥٠) — التي تنتمي لمرحلة المخاوف النووية المبكرة — الجهود الفعَّالة التي تبذلها ربَّة منزل من مدينة نيويورك للتأقلم مع ضربة نووية من خلال إجراءات عملية مناسبة. أما رواية الحرب النووية التي ظلَّ يُعاد طبعها باستمرار منذ صدورها الأول، فهي «وا أسفاه على بابل!» (١٩٥٩) للكاتِب بات فرانك، وتتبع حبكتُها نمطَ الاعتماد على الذات نفسَه كما في رواية ميريل. تعرض الرواية الحرب النووية من منظور بعيد لمدينة صغيرة في مركز فلوريدا، وتدور الأحداث حول محاولات الحفاظ على النظام المدني رغم تصاعد أعمال النهب وغيرها من الجرائم. تنطوي رؤية فرانك المخفَّفة للهجوم النووي على كثير من نقاط الضعف التي ازداد وضوحها مع نهاية الرواية، لا سيما فيما يتعلق باعتماد البلدة على إمدادات الطعام والدواء والطاقة القادمة من مراكز حضرية قد دُمِّرت؛ ومن ثمَّ، تتلافَى الرواية انهيارًا محتومًا سوف يحدث بعد آخر صفحة منها.

يشبه أسلوبُ فرانك شبه الواقعي أسلوبَ السرد البعيد عن المبالغة في رواية نيفل شوت «على الشاطئ» (١٩٥٧)، والتي تعتبر — بجانب الفيلم المُقتبَس عنها عام ١٩٥٩ — أكثر معالجات الحرب النووية إثارةً للجدل في تلك الفترة. كان شوت يخطِّط في البداية لكتابة قصة عن النجاة، لكنه غيَّر الحبكة بعدما عرف مزيدًا من المعلومات عن حركة الغبار الإشعاعي ليَلقَى جميع الأبطال مصرعهم. تدور أحداث الرواية حول تدفق متوحش للغبار الإشعاعي نحو نصف الكرة الجنوبي عقب حرب عالمية ثالثة، وتُركِّز على وصوله إلى أستراليا على وجه التحديد. تنقسم الأحداث بين منطقة ملبورن، حيث يجاهد



شكل ٥-٢: صورة من فيلم «هُمْ!» (١٩٥٤) للمخرج جوردون دوجلاس.

الأبطال لتقبل مصيرهم إلى أن يقرروا الانتحار بابتلاع حبوب قاتلة، وبين رحلة غوَّاصة نووية إلى الولايات المتحدة وغيرها من الأماكن بحثًا عن ناجين. وقد فُوجِئ شوت بوصول الرواية إلى قائمة الروايات الأكثر مَبيعًا. من ناحية أخرى، استطاع ستانلي كريمر في عمله المُقتبَس عن الرواية كسر النمط المتصاعد في حقبة الخمسينيات من القرن العشرين، والذي يركِّز على عرض الخطر النووي عرضًا مثيرًا من خلال مشاهد بشعة، كما نجد — على سبيل المثال — في فيلم «الوحش القادم من عمق ٢٠ ألف قامة» (ذا بيست فروم

توينتي ثاوزاند فاتومز) ١٩٥٣، الذي يصوِّر انفجارًا نوويًّا أدَّى إلى إذابة الجليد عن كائن متجمِّد في القطب الشمالي، بينما يعرض فيلم «هُمْ!» (ذِم) ١٩٥٤، حشرات نمل هائلة الحجم نتجت عن إشعاع صادر من موقع تجارب قريب.

على العكس من ذلك، يصوِّر كريمر ببساطة توقف النشاط اليومي المعتاد في حياة شخصياته، ويراعي جاهدًا تجنب أي بارقة أمل قد تخفِّف من تأثير الفيلم. ونظرًا لتعارض هذا التناول مباشرةً مع سياسة الدفاع المدني لدى حكومة أيزنهاور، فإن الفيلم هُوجِم بسبب روحه الانهزامية. وعلى الرغم من الشكوك المُثارة حول الافتراضات العلمية التي يعتمد عليها الفيلم، فإنه يظل إحدى أعمق المعالجات التي تناولت آثار الكوارث النووية وأشدِها قسوة.

كان على أدب الحرب النووية التعامل مع مشكلة متكررة مع أسلوب التعبير؛ وهي كيف تصف ما لا يمكن وصفه؛ فالقليل جدًّا من الروايات تصوِّر ضربةً نووية فعلية، بل كان النموذج المُتبَع عادةً يقدِّم وصفًا للآثار المترتبة عليه في وقتٍ ما في المستقبل البعيد. يتفق جميع الكُتَّاب على أن تلك الحروب ستُحدِث شرخًا هائلًا في المجتمع، والبعض يصوِّر نتائجها في إطار انتكاس نحو عالم خَرِب يَسبِق التحول الصناعي. في رواية ألدوس هكسلي «القرد والحقيقة» (١٩٤٨)، ورواية كيم ستانلي روبنسون «الشاطئ البري» (١٩٨٤)، والأعمال الشبيهة، تبحث الشخصيات جاهدةً عن آثار ذات قيمة من عالم مدمَّر. وفي روايات أخرى — مثل رواية ألفريد كوبيل «ديسمبر القاتم» (١٩٦٠) أو رواية ويتلي ستريبر وجيمس كونيكتا «يوم الحرب» (١٩٨٤) التي تتخذ شكل تحقيق صحفي — أصبحت الأرض في حدِّ ذاتها ممزَّقة؛ إذ تنقسم ما بين أجزاءٍ ملوَّثة، وأخرى صالحة للسكن، على الأبطال إعادة اكتشافها. تعكس رواية جيمس مورو «هكذا ينتهي العالم» (١٩٨٥) تناقضًا قويًّا مع التركيز العام — لأسباب جلية — على فكرة النجاة في هذا النوع من الأدب؛ إذ تدور أحداث روايته حول محاكمة البطل على يد مَنْ قُتِلوا في الحرب النووية بتهمة توقيع عقد يضع مصائرهم في يد «صانع القبعات المجنون»؛ حيث يقدم مورو دمجًا عبثيًّا بين شخصية لويس كارول وبين مبدأ «الدمار المُحقَّق المتبادل» الاستراتيجي. وهكذا، صمَّم مورو عمله الأدبي بحيث يحيي ذكرى ضحايا الحرب قبل وقوعها.

نخصُّ بالذكر ها هنا عملين كلاسيكيين من أدب الحرب النووية؛ أولهما: رواية والتر إم ميلر الابن «أنشودة لأجل ليبوفيتز» (١٩٥٩)، التي تستخدم بناءً سرديًّا ثلاثيًّا يعرض الحرب النووية باعتبارها ذروة الهوس الغربي بالبحث العلمي العقلاني. تسقط

الرواية تاريخ التراث المسيحي-اليهودي على المشهد الأمريكي، ثم تبدأ التاريخ من جديد حتى تصل إلى حقبة الخمسينيات من القرن العشرين. يقع تسلسل الأحداث بالكامل بعد حرب نووية سابقة — يُطلَق عليها اسم «طوفان اللهب» — أدت إلى محْو الثقافة، وأنتجت عددًا لا يُحصَى من البشر المشوَّهين. ويعرض ميلر بإيجاز تاريخ الغرب الثقافي عبر أحداث مثل إعادة اكتشاف الطباعة، ونهضة العلم، وتأسيس الدولة القومية الحديثة، بينما تبلغ الرواية ذروتها مع الحدث المكرر الأخير؛ ألَا وهو اندلاع الحرب النووية من جديد بين القوى العظمى. يصوِّر ميلر تاريخ الغرب باعتباره دورة مكتوبة سلفًا وحتمية التكرار. أما العمل الثاني، فهو رواية راسل هوبان «ريدلي ووكر» (١٩٨٠) التي يعرض من خلالها نصًّا متعدِّد الدلالات والمعاني، يقدِّم حكاية على نمط حكايات كانتربيري، لكن في حقبة تالية لحرب نووية؛ حيث يدور الراوي — الذي تحمل الرواية اسمه — حول كانتربيري بدلًا من الذهاب إليها عبر طريق مستقيم. يستحضر هوبان من جديد حضارة العصر الحديدي الحديث؛ حيث يواجه البطل مجموعة من الألغاز أثناء تجوله في المنطقة، مما يتلاءم مع اسمه (فكلمة ريدلي مشتقة من كلمة riddle بالإنجليزية التي تعنِي لغزًا). أما اللغة التي يتحدث بها — لغة النص ذاته — فهي شكل مشوَّه من الإنجليزية يعكس معانيَ مزدوجة، كما يتضح في التداخل بين قصة آدم وقصة انشطار الذرة في الفقرة التالية:

> كان يوستاس يشتاطُ غضبًا، وبدا كأنه سينفجر من الغيظ، وأخذ يجذب الرجل الصغير المدعو آدم من ذراعيه المبسوطتين. وإذا بجسد الرجل الصغير يتصدَّع، والرجل يتعالى صراخه … انشطر الرجل الصغير نصفين وصدرت عنه حلقات ضوئية كثيرة.

تتناول التورية ها هنا فكرة انشطار الذرة كفِعل من أفعال العنف الجسدي تنتشر عواقبه في تموجات تُذكِّرنا بالرسوم البيانية التي توضح أنصاف أقطار الانفجارات من منظور علوي.

التاريخ البديل

إذا كان في وسع الإطار الزمني للخيال العلمي الرجوع إلى الخلف مثلما ينطلق إلى الأمام، فليس من المستغرب بدء ظهور جنس أدبي مع نهاية القرن التاسع عشر يتمحور

حول تكهنات الكُتَّاب بمسارات بديلة من المحتمَل أن التاريخ المعروف قد اتخذها. تقدِّم مجموعة مقالات جيه سي سكواير الصادرة تحت عنوان «لو حدث الأمر على نحو مختلف» (١٩٣١) مجموعة مبكرة من قصص التاريخ البديل؛ حيث يتكهَّن كُتَّاب مثل إيلير بيلوك وجي كيه تشسترتون بنتائج وآثار مختلفة لأحداث تاريخية رئيسية. أصبح هذا الجنس الأدبي فرعًا منفصلًا بعد الحرب العالمية الثانية، وهي الحرب التي ظلت أحد أكثر الموضوعات شيوعًا في هذا الأدب، جنبًا إلى جنب مع موضوعات بقاء الإمبراطورية البيزنطية أو الرومانية واستمرار الحرب الأهلية الأمريكية. تستغل تلك القصص كافةً نقطةَ تباعُد تتجسَّد عبر مفترق طرق في مسار التاريخ يتشعب إلى اتجاهات مختلفة، وعادةً ما تقع هذه النقطة أثناء حرب أو حدث محدد مثل معركة أو مولِد وريث، أي في نقاط لا يتسم فيها النموذج السردي البديل بالتعقيد الشديد.

غالبًا ما تهدف قصص التاريخ البديل إلى طرح تكهنات حول العالم المعاصر، بما أنها تعتمد على ثغرة زمنية ارتجاعية تتركز تدريجيًّا في حاضر القارئ؛ على سبيل المثال، يتناول يوجين بيرن وكيم روبنسون فكرة شيطنة اليسار السياسي في مجموعتهما القصصية «قديمًا في الولايات المتحدة الأمريكية الاشتراكية» (١٩٩٧)، التي تتناول آثار ثورة شيوعية في أمريكا. أما رواية فيليب روث «مؤامرة إسقاط أمريكا» (٢٠٠٤)، فتدور أحداثها حول انتزاع ليندبيرج منصب الرئيس الأمريكي من روزفلت كي تصوِّر شيوع معاداة السامية في أمريكا، بينما يتشكَّك هاري ترتلدوف (الذي يُوصَف غالبًا بـ «أستاذ التاريخ البديل») وبرايس زابيل في الهالة المثالية التي أُسبِغَت على كنيدي بعد اغتياله في روايتهما الإلكترونية التي تحمل عنوان «شتاء السُّخْط» (٢٠٠٧)، وتدور أحداثها حول نجاة الرئيس من محاولة اغتيال ثم خضوعه عقب ذلك للمحاكمة بتهمة الفساد.

من الكلاسيكيات المعروفة في مجال التاريخ البديل روايتان أمريكيتان؛ الأولى هي رواية وارد مور «فلتبدأ الاحتفالات» (١٩٥٣) التي تصوِّر الولايات المتحدة الأمريكية في حالة فوز الجنوب في الحرب الأهلية؛ حيث يسود الكساد الاقتصادي وتستمر العنصرية رغم إلغاء العبودية، ويقتصر التقدم التكنولوجي على نطاق محدود للغاية. يحيِّر الراوي — هودج — القارئَ منذ الصفحة الأولى عندما يصرِّح بأنه يكتب قصته في عام ١٨٧٧ على الرغم من ذكر الرواية لأحداث لاحقة. يركِّز السرد على مستوًى واحد ويتخذ شكلًا استثنائيًّا من أشكال قصص التكوين والنضج، إذ يَصِف التجارب التي يخوضها هودج في مجال تجارة الكتب وسيرته المهنية كمؤرِّخ؛ ومن ثَمَّ، فإن موضوع الرواية الرئيسي

هو التاريخ في حد ذاته ورغبة هودج في تكوين «الصورة الكاملة»، لكن مور يصوِّر مجتمعًا مضطربًا للغاية كي يجعل الوصف العقلاني مستحيلًا ويستخدم إشارات إلى العديد من الكُتَّاب التاريخيين (مثل بروكس آدامز، راندولف بورن، وغيرهم) كي يدفع القارئ إلى التشكُّك أكثر فأكثر في توقُّعاته حول قراءة سرد تاريخي واحد. ينضم هودج إلى مجموعة تضم عالِمًا اخترع آلة زمن، وهكذا تُتاح لهودج فرصة تحقيق حلم حياة أي مؤرِّخ وهو زيارة الماضي للتحقق من معلوماته. لكن في معركة جيتسبِرج يتسبَّب هودج دون قصدٍ في موت ضابط من جيش الكونفدرالية؛ مما يؤدي إلى تغيير مسار المعركة ومسار التاريخ ذاته ويعوقه عن العودة إلى حاضره. ينتج عن ذلك نص سردي أشبه بتجربة علمية يتدخل المراقِب في بياناتها؛ مما يؤدي إلى إلغاء النتائج.

أما الرواية الأمريكية الثانية، فهي «الرجل في القلعة العالية» (١٩٦٢) لفيليب كيه ديك، وكتبها متأثرًا برواية «فلتبدأ الاحتفالات»، وتدور أحداثها حول تقسيم الولايات المتحدة بين دول المحور المنتصِرة. تستعرض الرواية طُرق الاتِّجار في التاريخ الأمريكي عن طريق الإنتاج الضخم «للتذكارات»، وتُضفي تعقيدًا على الحبكة من خلال دمج سردٍ «مناقِض للواقع» يتجسَّد في رواية «الجُندب يستثقل» التي تجمع بين الحقيقة (هزيمة دول المحور في الحرب) والخيال (عدم حدوث هجوم بيرل هاربر). ينجح ديك من خلال هذا الأسلوب القائم على دمج رواية داخل الرواية في زعزعة فكرتنا عن الحقيقة التاريخية، ويقترح تاريخًا أوروبيًّا جديدًا يخطِّط فيه النازيون إلى افتعال حادثة في جبال روكي تبرِّر غزوهم للولايات الغربية وانتزاع السيطرة من اليابانيين. يرجع الجزء الأكبر من تأثير رواية مور ورواية ديك على حدٍّ سواء إلى النظرة التشكُّكية إلى التاريخ باعتباره بناءً سرديًّا.

تطوَّر في ثمانينيات القرن العشرين فرعٌ من التاريخ البديل أُطلِق عليه «ستيمبانك»، يُسقِط روح السايبربانك على الماضي في العصر الفيكتوري؛ على سبيل المثال، تصوِّر رواية ويليام جيبسون وبروس ستيرلينج «مُحرِّك الفَرْق» (١٩٩٠) تأثير جهاز الكمبيوتر البدائي الذي اخترعه تشارلز بابيدج على المجتمع. يمثل هذا الاختراع الحقيقي والتغيُّرات الناتجة عنه في تكنولوجيا المعلومات نقطةَ التباعُد التي يستخدمها الكاتِبان في رواية تتضمن محاكاة لإنجلترا في القرن التاسع عشر وشخصيات تاريخية تحتكُّ بأخرى خيالية. أما رواية بول دي فيلبو «ثلاثية الستيمبانك» (١٩٩٥)، فتواجه الوقار الفيكتوري بأسلوب أكثر هزلًا؛ حيث تستبدل بالملكة فيكتوريا نسخة مُستنسَخة تكتم رغبات جنسية عنيفة،

بينما لا تلتقي إيميلي ديكنسون مع والت ويتمان فحسب، بل يضرب كلاهما بآداب اللياقة (وبملابسهما كذلك) عرض الحائط في لقاءات جنسية مشبوبة بالعاطفة.

الكوارث

طالما كانت الكوارث ودمار العالم ونهايته موضوعات رئيسية في الخيال العلمي، ترجع جذورها جميعًا إلى العصور القديمة. وعلى نحو مماثل، أصبحت نهاية الجنس البشري موضوعًا أدبيًّا راسخًا في القرن التاسع عشر، من أشهر معالجاته روايةُ «الرجل الأخير» (١٨٠٥) بقلم جان-باتيست كوزون دي جرانفيل، وروايةُ ماري شيلي التي تحمل العنوان نفسه (١٨٢٦)، وتصوِّر وباءً يتسبَّب في انقراض البشرية. لكن حتى تلك الأعمال تمكَّنت من موازنة التكهن بالنهاية بتلميحات متزامنة إلى استمرار الحياة بطريقةٍ ما، فالنهايات ليست قاطعة على الإطلاق. وهو ما يتضح في حشد روايات الهولوكوست والخطر النووي وغيرها مما نُشِر بعد عام ١٩٤٥؛ إذ توجد عادةً إشارة إلى قِلَّة ناجية أو إعادة تأكيد قاطعة برجوع نظام الطبيعة حالما تنقضي الكارثة.

عبَّر كلٌّ من سوزان سونتاج وَجيه جي بالارد عن وجهتَيْ نظر متعارضتين فيما يتعلق بسيناريوهات الكارثة؛ إذ تعتقد سونتاج — التي استعرضت أفلام الخيال العلمي من عام ١٩٥٠ حتى ١٩٦٥ — أن الكوارث تُقدَّم عادةً عبر أنماط متوقَّعة وتعكس صورًا قوية — وإنْ كانت منقوصة — للتوترات والصراعات الحالية. وعلى العكس من ذلك، صرَّح بالارد أن قصص الكارثة «تمثل عملًا بنَّاءً وإيجابيًّا من أعمال الخيال ... ومحاولة لمواجهة الخواء المروِّع لكونٍ تتجلَّى عبثيته عبر تحدِّيه في لعبته الخاصة.»

قد ترجع الكوارث إلى سبب بيئي أو إلى قوة خارجية مثل اصطدام بين كوكبين، لكن في كلتا الحالتين لا يَسَع الضحايا من البشر فعلُ الكثير لحماية أنفسهم من تلك الأخطار القدرية؛ ففي رواية إم بي شيل «السحابة القرمزية» (١٩٠١)، يعود أحد المُستكشِفين من القطب الشمالي ليكتشف فَناء الحياة البشرية جرَّاء سحابة سامَّة. إن أحد عناصر الجذب القاسية في أدب الكوارث هو مشهد المدن الخالية من مظاهر الحياة الطبيعية، وبالفعل يصوِّر أحد أقوى المشاهد في الرواية اجتياز الراوي لمئات الجثث على مدخل محطة بادنجتون في لندن. في الواقع يتمحور الحدث الرئيسي في الرواية حول جولة مطوَّلة يخوضها الراوي حول العالم؛ حيث يتأكَّد انطباعه الأوَّلي عن الموت السائد مرةً تلو الأخرى. أما الحدث الوحيد الذي يعوِّض وحدته، فهو اكتشافه لفتاة في إسطنبول

تمكَّنت من النجاة بطريقةٍ ما، وهكذا يلمح شيل إلى بداية جديدة عبر تجسيد معاصِر لآدم وحواء.

أما رواية وارد مور «أكثر اخضرارًا ممَّا تتخيَّل» (١٩٤٧)، فتصوِّر ببراعة تحوُّل العُشب إلى مصدر تهديد بسبب حجمه المتنامي وانتشاره الواسع. تدور الأحداث حول نوع من العشب الشيطاني ينتشر تدريجيًّا عبر الولايات المتحدة الأمريكية بدءًا من لوس أنجلوس إلى أن يُغطِّي سائر أنحاء العالم، وتنتهي بمجموعة تدوينات موجزة في مذكِّرات تُشير إلى بدء العدِّ التنازلي لنهاية وشيكة، عندما يغمر العُشب كل شيء. ومن ناحية أخرى، تصوِّر رواية جورج آر ستيوارت «وتبقَى الأرض» (١٩٤٩) الآثارَ الناجمة عن وباء مفاجئ يكتسح العالَم. في الجزء الأول من الرواية يرتحل الراوي إيشروود — عالِم البيئة — أو إيش (على غرار إيشي الناجي الوحيد من قبيلة ياهي الهندية) شرقًا من كاليفورنيا إلى نيويورك مسجِّلًا الانهيار التدريجي للحضارة، بينما يركِّز الجزء الثاني على تكوين مجتمع من الناجِين. وعلى الرغم من أن الكوارث تُوصَف دومًا كأحداث فعلية، فإن أصلها أو معناها قد يرجع مباشرةً إلى عامل سياسي؛ على سبيل المثال، تتعقَّب رواية تشارلز إريك مِن «انحسار المدِّ» (١٩٥٨) جهود صحفي لكشف حقيقة صادمة؛ أَلَا وهي تضرُّر محور الأرض تضررًا بالغًا جرَّاء التجارب النووية؛ ممَّا أدَّى إلى ارتفاع سريع في درجة حرارة العالم، بينما تدور أحداث رواية جون كريستوفر «الشتاء يجتاحُ العالم» (١٩٦٢) حول انخفاض طبيعي في الإشعاع الشمسي يفتح الباب أمام عصر جليدي جديد، ولدواعي المفارقة يؤدي إلى اتِّكال الحُكَّام الاستعماريين على مستعمراتهم على عكس المعتاد.

المصدر الرئيسي الآخر للكوارث هو المُذنَّبات التي تتجه نحو الأرض من الفضاء الخارجي. وتقدِّم رواية الفلكي الفرنسي كامي فلاماريون «أوميجا: آخِر أيام العالم» (١٨٩٤) أحدَ الأمثلة المبكِّرة على هذا النوع. تبدأ الرواية بدرس موجز في علم الفلك يمهِّد الطريق لموضوعها؛ أَلَا وهو التصادم بين الكواكب، ثم تؤكِّد الخطر الناتج عن اقتراب مذنَّب جديد عبر رسالة تحذيرية من الفلكيين على سطح المريخ، يلي ذلك استحضارٌ لمشهد الأرض أثناء احتضارها: «الآن يشتعل خط الأفق كله بحلقة من اللهب المائل إلى الزرقة تُحيط بالأرض مثل نيران حرق الموتى.» تحدث الكارثة بالفعل لكن الرواية لا تنتهي عند هذا الحد، بل يمدُّ فلاماريون المشهد الروائي وصولًا إلى نقطة تتجاوز الواقع؛ حيث يستطيع استعراض مسار التاريخ بأكمله والوصول إلى مغزى القصة؛ وهو أن

الزمن لا بداية ولا نهاية له. تركِّز المعالجات اللاحقة لهذا الموضوع على فكرة النجاة؛ فعلى سبيل المثال، تعوِّض رواية كينث بولمر وفيليب وايلي «عندما تتصادم العوالم» (١٩٣٣) تأثيرَ الكارثة من خلال سفينة فضاء (تعكس تجسيدًا عصريًّا لسفينة نوح) تنقل القِلَّة الباقية الناجية من أبناء الجنس البشري إلى كوكب صالح للسكن. أما في رواية لاري نيفن وجيري بورنيل «مطرقة لوسيفر» (١٩٧٧)، فيتسبَّب اقتراب المُذنَّب في إلحاق دمار واسع النطاق بالولايات المتحدة الأمريكية، ليصبح البقاء على قيد الحياة في النهاية معضلة معقدة.

في «مطرقة لوسيفر» تدور معظم الأحداث في لوس أنجلوس، وهي حتمًا المدينة الأكثر تعرُّضًا للتدمير في التاريخ الأدبي؛ فقد تعرَّضت مرات ومرات للقصف بقنابل هيدروجينية، واحترقت عن آخِرها، وغُمِرت بالماء، وانهارت أنظمتها الإلكترونية، أو انزلقت ببساطة نحو المحيط عقب زلزال هائل. ليس من قَبِيل المصادفة أن تلقى عاصمة الأفلام في الولايات المتحدة تلك المصائر؛ فطالما حقَّقت أفلام الكوارث رواجًا منذ بزوغها الفعلي في سبعينيات القرن العشرين. فنجد أن فيلم «زلزال» (إيرثكوايك) ١٩٧٤، حافظَ على الاستخدام المحلي لمدينة لوس أنجلوس بوصفها موقع الكارثة. بينما يتبنَّى فيلمَا «الارتطام العميق» (ديب إيمباكت) و«أرمجدون» (كلاهما إنتاج عام ١٩٩٨) نموذج المُذنَّب القادم من الفضاء الخارجي، وتتمخَّض الأحداث في كلا الفيلمين عن إنقاذ الأرض في اللحظة الأخيرة من مصيرها المحتوم. تحاول أفلام الكوارث بالطبع التفوُّق بعضها على بعض في عرض صور الدمار المُذهلة، ودائمًا ما تبرز نجاح التكنولوجيا في إنقاذ المدينة أو العالم في النهاية.

رغم أن روايات بالارد الأولى تبدو من النوع الذي يصف الكوارث، فإنها كُتِبت كثلاثية تتمحور حول الزمن. تصوِّر روايةُ «العالم الغارِق» (١٩٦٢) التغيُّرَ الجذري الذي أصاب منطقة لندن إثْر إشعاع شمسي تسبَّب في ذوبان الغطاء الجليدي القطبي عام ٢١٤٥؛ مما ترتب عليه سيطرة النباتات والحيوانات الاستوائية على لندن، التي لم تختفِ لكنْ غمرتْها المياه. يعيش كيرانس — بطل الرواية — في حاضر هلامي؛ حيث تتراجع ذكرياته القليلة عن العالم القديم. أما الجزء الثاني من الثلاثية — «العالم المحترِق» (١٩٦٤)، «الجفاف» (١٩٦٥) — فيصوِّر أرضًا مستقبلية قاحلة؛ حيث تصبح الصورة الرئيسية التي يستخدمها بالارد هي الرمال بكلِّ ما تحمله من ارتباطات تقليدية بفكرة الزمن. في حين يستخدم الجزء الأخير «العالم البلوري» (١٩٦٦) ظاهرةَ التبلور لإضفاء

تحولات سريالية على الحاضر. ومن جديد، يسخِّر بالارد الطبيعة، ويمنح البِنَى العضوية المميِّزة لأدغال الكاميرون شكلًا هشًّا يُشبه المجوهرات. تتألف هذه الثلاثية على وجه التحديد من قصص تتناول عالَمَ ما بعد الكارثة وتقدم تصورات سريالية للعالم الذي نعرفه. وقد اعترف بالارد في كثير من المناسبات بأنه مَدِين للسرياليين، لا سيما لتلاعبِهم بالمادة الذي يُسفر عن ذوبان الأجسام الصلبة وانسيابها.

في روايات بالارد الأولى، لا تَكُفُّ أبعاد الزمن المختلفة — مثل الاستمرارية والتاريخ وغيرهما — عن التحول المستمر، بالضبط كما يتكرر تصوير الزمن في مجال الخيال العلمي عمومًا كحيز مكاني واسع يمكن استكشافه بالرجوع إلى الخلف نحو الماضي، أو بالانطلاق إلى الأمام نحو المستقبل، أو أحيانًا من خلال التاريخ البديل. يتفق كثير من كُتَّاب الخيال العلمي مع صامويل ديلاني في رفضه للزعم القائل بأن المستقبل هو مجال كُتَّاب الخيال العلمي، بل إن التاريخ في هذا النوع من الأدب هو في الحقيقة ما يضفي «تشوُّهات على الحاضر». في الواقع، يظل الزمن عنصرًا أكثر تركيبًا بمراحل في الخيال العلمي وفي ثقافتنا العامة؛ إذ يزعم الكاتِب الهولندي فريد بولاك في دراسته المهمة «صورة المستقبل» (تُرجِمت عام ١٩٦١) أنَّ تراجُع آمال تحقق اليوتوبيا والإيمان بالآخرة أدَّى إلى احتجاز العصر الحديث في حاضر دائم، لكن الحيوية التي تتمتع بها الروايات التي نُوقِشت في هذا الفصل تشير إلى أن الوعي الزمني الذي يميز الخيال العلمي ما زال يقدم مجالًا ديناميكيًّا للتأمل.

الفصل السادس

مجال الخيال العلمي

في هذا الفصل الأخير، لن أقدِّم تعريفًا للخيال العلمي، لكن سأزعم أن سعيه المتكرر لإعادة تعريف ذاته أو إعادة وصفها هو جزءٌ لا يتجزأ منه أثناء محاولاته التدريجية لإيجاد موطئ قدم في السوق الأدبية. يعالج جوستافوس دبليو بوب في مقدمة روايته «رحلة إلى المريخ» (١٨٩٤) مشكلة تصنيف عمله الأدبي ويُرجِع هذه الصعوبة إلى التغُّير السريع في عصره. من الممكن تصنيف روايته على أنها «قصة رومانسية علمية»، وهو تعبير استُخدِم سابقًا لوصف روايات جول فيرن، لكن بوب يذكر أن هذا التصنيف هُوجِم؛ لأنه لا ينطبق على الموضوعات المتعلقة بالسفر بين الكواكب، والتي اعتبر النقَّاد أنها تنتمي إلى مستوى الحكايات السحرية أو الأسطورية. وعلى الرغم من رفض بوب لهذه التهمة على الفور، فإنها علامة على اكتساب الخيال العلمي لهوية خاصة به دفعت الكاتِب إلى بدء روايته الأولى بمناقشة حول التسمية. كان مصطلح «رواية رومانسية» مصطلحًا جامعًا ضمن مفردات النقد في القرن التاسع عشر، ويشير إلى أي سرد غير واقعي. وهكذا نلاحظ الشد والجذب بين العناصر التجريبية القائمة على الملاحظة والتجربة والعناصر الخارقة للعادة في «الرواية الرومانسية العلمية». يعود ويلز إلى هذه المسألة في مقدمة مجموعة قصص الخيال العلمي التي نشرها عام ١٩٣٣؛ إذ يَعقد مقارنة بين أعماله وأعمال فيرن؛ فالتفاصيل الممتدة التي يوردها الأخير ليست لها أدنى علاقة بما يطلق عليه ويلز حكاياته «الخيالية»، التي تركز على اختراع واحد يكمن في «العالم المألوف» وتتبع الآثار الناجمة عنه. يعبِّر ويلز عن تأييده لتعبير «الرواية الرومانسية العلمية» من خلال عرض مكثَّف للاتجاه الأدبي الذي يهدف في رأيه إلى تناول التجربة البشرية من وجهات نظر جديدة، وهكذا يَستَبِق من جديدٍ المناقشات اللاحقة حول الخيال العلمي.

الإعلام والتداخل بين النصوص

إنَّ الرغبة في فرض تصنيف موحَّد على الخيال العلمي تتجاهل التداخل النوعي المميِّز لكثير من الروايات، كما يتضح من خلال استخدام عناصر الأدب القوطي في رواية «جزيرة الدكتور مورو» أو استخدام مسرحية شكسبير «العاصفة» في رواية «الكوكب المحظور»، وغيرهما. تَزامَن ازدهار صناعة السينما مع بزوغ الخيال العلمي؛ ومن ثمَّ انطوت العلاقة بين أدب الخيال العلمي والسينما على افتنان مستمر بالمشاهد المبهرة والمؤثرات الخاصة العجيبة التي ابتدعها جورج ميلييس في فيلميه «رحلة إلى القمر» (١٩٠٢) و«الرحلة المستحيلة» (إمبوسيبل فوياج) ١٩٠٤. وتعتبر «القصة السينمائية» التي قدَّمها إتش جي ويلر بعنوان «الأحداث القادمة» (١٩٣٥) من أوائل أعمال السيناريو المنشورة في صورة كتاب، كما كانت دليلًا مباشرًا على مشاركته في صناعة «فيلم مُبهِر» ينبع من أحد أعماله. وفي الفترة اللاحقة لسبعينيات القرن العشرين عززت هوليوود هيمنتها على سينما الخيال العلمي عن طريق الاستخدام المتزايد للمؤثرات الخاصة المتطوِّرة.

كل النصوص نصوص متداخلة لأنها تولِّد معناها من خلال الإشارة إلى نصوص أخرى، لكن عنصر التداخل النصي في الخيال العلمي يحظى بتأثير أقوى من المعتاد، باعتباره نوعًا أدبيًّا غالبًا ما يَجِد منبرًا للتعبير عنه في وسائل الإعلام المختلفة، لا سيما السينما. تَظهَر أعمال الخيال العلمي في الأغلب في شكل سلاسل، وليس في شكل أعمال فردية. ولْنأخذْ مثالًا على ذلك سلسلة الأعمال المأخوذة عن رواية ويلز «حرب العوالم» (١٨٩٨)؛ ففي غضون أشهر من ظهور الرواية، ظهرت نسخة مسروقة منها تحت عنوان «محاربون من المريخ: حرب العوالم في بوسطن وقربها» في جريدة «بوسطن إيفننج بوست» (١٨٩٨)، والتي غيَّرت موقع الأحداث؛ ومن ثمَّ سهَّلت الاقتباسات التالية للرواية. وفي هذا العام نفسه، عوَّض جاريت بي سيرفيس هزيمةَ الأرض في روايته «غزو إديسون للمريخ»، وهي ردُّ فِعْل سريع على رواية ويلز، وتدور أحداثها حول قرار دول العالم تحت قيادة الولايات المتحدة الأمريكية بنقل المعركة إلى المريخ وهزيمة المريخيين (الذين يُصوَّرون كأشباه بشر ضِخام الجسد) في عقر دارهم. كما يتضح من العنوان، تحتفي رواية سيرفيس بالخبرة العسكرية الأمريكية، في حين يعكس البرنامج الإذاعي الشهير، الذي قدَّمه أورسون ويلز بالتعاون مع شركة «ميركيري ثيتر» عام ١٩٣٨، تجربةً تمثيليةً بالغةَ الإقناع في تقنيات التحقيق الصحفي التوثيقي، حتى إن

الكثير من المستمِعين ظنوا أنها حقيقية. وفي فترةٍ ما بعد الحرب، قدَّم فيلم جورج بال الذي عُرِض عام ١٩٥٣ تغييرات إضافية على قصة، التي تَبدَّل موقعها مجددًا إلى كاليفورنيا وتعرض امتلاك المريخيين لآلات طائرة عصيَّة على التدمير حتى عن طريق القنابل الذرية. تتناول رواية جورج إتش سميث «الحرب الثانية بين العوالم» (١٩٧٦) خطرًا مماثلًا، وتقدِّم إعادة عرض للأحداث على أرض موازية بعدما حصَّن المريخيون أنفسهم ضد فيروسات الأرض، لكنهم هلكوا رغم ذلك أثناء محاولتهم تصميم قنبلة ذرية. وأخيرًا، ينقل فيلم المخرج ستيفن سبيلبرج (٢٠٠٥) موقع الحدث إلى الساحل الشرقي للولايات المتحدة الأمريكية مستخدِمًا المزيد من المؤثرات الخاصة المبهرة، ويبدأ الفيلم باكتشاف أن مَركبات المريخيين موجودة بالفعل تحت الأرض لكنه يُعِيد استخدام نهاية ويلز الأصلية التي تعرض موت المريخيين جرَّاء عدوى مرضية. تُقدِّم تلك الأعمال كافةً تغييراتٍ مهمة على نص ويلز الأصلي؛ مما أدَّى إلى تعديله حسب الضرورات القومية المختلفة أو إمكانيات وسائل الإعلام المختلفة.

منذ سبعينيات القرن العشرين، أدت الأفلام التجارية الناجحة إلى ظهور فئات مختلفة من الأعمال ذات توجُّه تجاري أكبر. وأحد الأمثلة الشهيرة على ذلك هو عنوان فيلم ريدلي سكوت «الراكض على حدِّ النصل» (١٩٨٢) المستوحَى من سيناريو رواية لويليام بوروز الذي استعار التعبير بدوره من رواية ألان إي نورس «الراكض على حدِّ النصل» (١٩٧٤)، والتي تدور أحداثها عن تهريب معدات طبية محظورة. أما أحداث الفيلم، فهي مقتبسة من رواية فيليب كيه ديك «هل يحلم الأندرويد بخِراف إلكترونية؟» (١٩٦٨)، التي أُعيدت تسميتها لاحقًا على اسم الفيلم. يستوحي الفيلم مشاهده من فيلم «المدينة الكبرى» ومن الأفلام البوليسية الغامضة المعروفة بأفلام نوار، تتنوع النُّسخ المتوفرة منه، وأبرزها النسخة الدولية والنسخة الأمريكية. بعد عرض الفيلم، صدر عدد ضخم من الأفلام الوثائقية والدراسات التي تتناول كيفية تصويره، تلاها عدد من ألعاب الفيديو بينما نشر الروائي جيه دبليو جيتير ثلاثة أجزاء مكمِّلة له. وعند بلوغ تلك المرحلة، يتضح تحوُّل الفيلم الرئيسي إلى نقطة تقاطع بين أعمال متعددة شديدة التنوع صدرت قبل عرض الفيلم وبعده؛ مما أدَّى إلى تحول مفهوم العمل الواحد المتميِّز إلى مفارقة تاريخية، حلَّ محلها امتياز أو ملكية تجارية مرنة.

المجلات ومجتمع الخيال العلمي

لعبت مجلات الخيال العلمي دورًا فريدًا في تطور هذا النوع من الأدب؛ إذ كانت وسيلة للنشر بجانب دورها كساحة للنقاش المستمر عن طبيعة المجال. نُشِرت كتابات الخيال العلمي في مجموعة من المجلات الرائجة بحلول تسعينيات القرن التاسع عشر، لكن أول مجلة دورية متخصصة في الخيال العلمي كانت مجلة «أميزينج ستوريز» التي أسَّسها هوجو جيرنسباك عام ١٩٢٦. حدد العددُ الافتتاحي اتجاهَ المجلة من خلال نشر حكايات لكُتَّاب مثل بُو وفيرن وويلز التي صنَّفها جيرنسباك ضمن ما كان يُطلق عليه وقتها (ساينتيفكشن)؛ أي الحكايات التي تتضمن «قصة حب جذَّابة تتداخل مع الحقائق العلمية والرؤى التنبُّئِية». كان جيرنسباك يَعتبر نفسه معلِّمًا، يدعم العلم من خلال هذه المجلة، بالإضافة إلى إصداراته الأخرى التي من ضمنها مجلة «مودرن إلكترونيكس». وبناءً على ذلك، أصرَّ جيرنسباك في نفس الافتتاحية على أن هذه الحكايات «دائمًا ما تكون مفيدة علميًّا». حدد جيرنسباك الطابع المميِّز لمجلات الخيال العلمي اللاحقة من خلال التأكيد على حداثة النوع الأدبي الذي يروِّج له، وكذلك من خلال إتاحة صفحات مجلته لعرض الجدل المتواصل حول العلاقة بين العلم والمغامرة أو الاهتمامات الأدبية في ذلك النوع من الأدب. وخلال عقدَيِ الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، تزايد عدد المجلات المماثلة في الولايات المتحدة وبريطانيا. أما الدور المؤسِّس الذي لعبه جيرنسباك في مجال الخيال العلمي، فقد انتقل كما هو معروف إلى جون دبليو كامبل الابن.

تولى كامبل منصب رئيس تحرير مجلة «أستاوندينج ساينس فيكشن» (التي أُطلِق عليها فيما بعد «أنالوج ساينس فيكشن آند فاكت») عام ١٩٣٧، وسرعان ما حوَّل المجلة إلى مساحة لنشر أعمال نجوم المجال الصاعدين أمثال إسحاق أزيموف وروبرت هاينلاين. كان كامبل يتمتع بخبرة في مجال التكنولوجيا، وفي افتتاحية أحد أعداد المجلة عام ١٩٤٦ صرَّح أن «الخيال العلمي يكتبه أشخاص ذوو عقليات تقنيَّة عن شخصيات ذات عقليات تقنيَّة من أجْل إرضاء أفراد ذوي عقليات تقنيَّة»؛ مما يُشير على ما يبدو إلى ميله لموضوعات جيرنسباك المفضَّلة نفسها. في الواقع، أبدى كامبل قدْرًا أكبر من التنوع والمرونة في نوع القصص التي يَقبَلها، وعلى حدِّ زعم الكُتَّاب الذين نشروا في مجلته، كانت سياسته أهم بمراحل نتيجةً لإصرارها على دقة الحبكة، وتماسك أسلوب التعبير،

وغيرها من النقاط التي تشير إلى محاولته لإضفاء طابع احترافي جديد على كتابة الخيال العلمي، تجلَّت فائدته على مدار العقود اللاحقة.

حتى الآن لم نذكر سوى المجلات الأمريكية، لكن الوضع تغيَّر في ستينيات القرن العشرين مع ظهور مطبوعة جديدة؛ ففي عام ١٩٦٤، تولَّى مايكل موركوك رئاسة تحرير مجلة «نيو ورلدز» البريطانية، محولًا إياها إلى وسيط مهم للمحاولات التجريبية في مجال الخيال العلمي. في عدده الأول، وعد بتقديم «أدب جديد يناسب عصر الفضاء»، ودعا إلى ثورة على التقاليد المُمِلَّة نسبيًّا التي سادت حقبة الخمسينيات من القرن العشرين. تضمنت سياسته تنوعًا في الوسائط المستخدمة؛ ومن ثمَّ اكتسبت الرسومات أهمية جديدة غير مسبوقة، بينما أدَّى هجومه العام على ما كان يَعتبره «مؤامرة خداع الذات» إلى مساندة للشخصيات المثيرة للجدل أمثال ويليام بوروز، وإلى المشاركة خلال ستينيات القرن العشرين في سلسلة أكبر من التحديات الموجَّهة نحو التابوهات المفروضة على أسلوب التعبير والموضوع. تحت إدارة موركوك، لم تكتفِ مجلة «نيو ورلدز» بالنشر لجيل جديد من الكُتَّاب البريطانيين الصاعدين أمثال برايان ألديس وجيه جي بالارد، لكنها واجهت الهيمنة الأمريكية على مجلات الخيال العلمي عن طريق جذب مشاركات من توماس إم ديش، وتوماس بنشن، وغيرهما من الكُتَّاب.

إلى جانب إدراك دور مجلات الخيال العلمي في تطور هذا النوع الأدبي، حريٌّ بنا كذلك ملاحظة السُّبل المختلفة التي مكَّنت مجتمع الخيال العلمي من تعزيز أنشطته؛ فبالإضافة إلى المجلات الأدبية، لعبت مجلات المعجبين (التي عُرِفت باسم «فانزين» ثم تحوَّلت لاحقًا إلى «زين») دورها كنشرات إخبارية غير احترافية منذ ثلاثينيات القرن العشرين، وغالبًا ما كانت تنقل الأخبار داخل مجتمع الخيال العلمي المحلي. وفي عام ١٩٣٤ أسَّس جيرنسباك «اتحاد الخيال العلمي»، الذي انتقلت أنشطته عام ١٩٤٠ إلى «جمعية الخيال العلمي في لوس أنجلوس»، وهي إحدى أقدم جمعيات الخيال العلمي، ومن أوائل أعضائها الكاتِب راي برادبوري. تقدِّم اتحادات الخيال العلمي المختلفة عددًا من الجوائز السنوية، أهمها جائزة «هوجو» (التي بدأت عام ١٩٥٥ وتحمل الاسم الأول لجيرنسباك) وجائزة «نيبولا» (بدأت عام ١٩٦٥ وتقدمها رابطة كُتَّاب الخيال العلمي والفانتازيا الأمريكيين)، بالإضافة إلى جوائز آرثر سي كلارك (التي بدأت منذ عام ١٩٨٧، وتقدمها في الأساس رابطة الخيال العلمي البريطانية ومؤسسة الخيال العلمي).

السلاسة والتجديد في مجال الخيال العلمي

طالما ارتبط الخيال العلمي بنمطين أدبيين متقاربين؛ هما الرعب القوطي والفانتازيا. تَناوَل براين ألديس في كتابه الذي يؤرِّخ للخيال العلمي رواية «فرانكنشتاين» باعتبارها نصًّا بدائيًّا، تطوَّر من خلاله النمطان الأدبيان جنبًا إلى جنب. من ناحية أخرى، ميَّز عدد من النقاد الماركسيين تمييزًا قاطعًا بين الخيال العلمي والفانتازيا، باعتبار أن النوع الأخير يضم قصصًا خارج إطار التاريخ، رغم أن الكتابات النقدية التي تناولت الفانتازيا سجَّلت في كثير من الأحيان حالات يميل فيها الخيال العلمي إلى الفانتازيا والعكس كذلك داخل نص واحد. وقد تشكَّك الكاتِب البريطاني تشاينا مايفيل في هذا الفَصْل بين الأنماط في أعماله الأدبية والنقدية، لا سيما فيما يتعلق بمفهوم لا عقلانية الفانتازيا ومعالجتها لأحداث مستحيلة. فزعم أن الكثير مما يُصنَّف علمًا في أعمال الخيال العلمي لا يتخطَّى إطار المعالجة السطحية؛ إذ لا يقدم سوى قشرة ظاهرية من التفسير العلمي، في حين تتجاوب الفانتازيا في بعض الأحيان مع التحليل، معربًا عن أن «تأسيس عالم كامل مستحيل، يسوده الشك هو على الأقل عمل متطرف تخريبي، لكونه يحتفي بأكثر العناصر بشريةً وتفردًا في وعينا.»

إن إعلاء الخيال العلمي على حساب الفانتازيا يعكس أيديولوجية علمانية لم تكن قَط محورًا رئيسيًّا على الدوام في أعمال الخيال العلمي؛ على سبيل المثال، طالما ربطت روايات المريخ التي صدرت في مطلع القرن العشرين بين ذلك الكوكب وبين الروحانية؛ ففي عام ١٩٠٣، نشر الكاتِب الأمريكي — المؤمِن بالمذهب الطبيعي — لويس بوب جراتاكاب روايته «حتمية الحياة المستقبلية على كوكب المريخ»، التي عبَّرت عن إيمانٍ بـ «تيار الانتقال» الذي تنتقل عبره الحياة من مستوًى (ومن كوكب) إلى آخَر؛ ومن ثَمَّ يصبح المريخ ها هنا نقطة راحة مثالية لأرواح الراحلين. لكن الرواية الأشهر ها هنا هي «ثلاثية الفضاء» للكاتِب سي إس لويس، التي نقل الكاتِب تركيزها على ما يبدو إلى الأساطير المسيحية أثناء تأليفها. يقدم الكاتِب الجزء الأول «خارج الكوكب الصامت» (١٩٣٨) على أنه «حكاية عن الزمن والفضاء» ويعترف علنًا بتأثره بويلز، بينما يقدم الجزءَ الثالث «تلك القوة البشعة» (١٩٤٥) على أنه «حكاية خرافية» مستوحاة من أولاف ستابلدون. من الواضح أن لويس لا يستخدم هذا التصنيف بأي معنًى سلبي، على الرغم من أن موضوع الدين برمته في الخيال العلمي كان يحظى عادةً بتجاهل النقاد على حساب الموضوعات الرئيسية الأكثر مادية.

رغم ذلك، ظلَّ الدين محورًا مهمًّا على مدار تطور الخيال العلمي؛ فعلى سبيل المثال، يستخدم والتر إم ميلر الابن في روايته «أنشودة لأجل ليبوفيتز» (نُشِرت لأول مرة عام ١٩٦٠) الدين المسيحي كي يشنَّ هجومًا على تراث الفِكر العلمي الغربي برمته، الذي بلغ ذروته مع إنتاج الأسلحة النووية. أما فيليب كيه ديك، فظلَّ طوال حياته المهنية يصوِّر محاولات أبطاله في تجاوز الحدود المادية التي تحيط بهم والوصول إلى الحقيقة المطلقة. في حين ترتكز رواية فرانك هربرت «الكُثبان» (١٩٦٥) حول رابط رمزي بين الصحراء والمذهب الصوفي في الشرق الأوسط، رغم أنه لا يألُو جهدًا كبيرًا كي يدمج ضمن قصته مجموعة المعتقدات الروحانية التي استمد منها المصطلحات العربية المستخدمة. كذلك تناول رائد الفضاء كارل ساجان إشكاليات إثبات وجود الإله في روايته الصادرة عام ١٩٨٥ «اتصال»، ومؤخرًا عالجت ماري دوريا راسل البُعد الديني لِلِقاء آخر مع الكائنات الفضائية في روايتها «عصفور الدورِي» (١٩٩٦) وجزئها الثاني «أطفال الله» (١٩٩٨). لا يفاجئنا حضور الدين في الخيال العلمي على الإطلاق بالنظر إلى نزوعه نحو تحدِّي الحدود والقيود، فهل يوجد ما هو أصعب من تحدي حدِّ الفناء ذاته؟

وبغضِّ النظر عن الشد والجذب المتكرر بين الموضوعات الروحية والمادية، فقد ازداد تحوُّل الخيال العلمي إلى كيان هجين؛ إذ شهدت ستينيات القرن العشرين بداية توجه كُتَّاب الخيال العلمي إلى التجريب في موضوعات لا تنتمي إلى النوع الأدبي. إن استخدام جون برونر لأسلوب الكاتِب دوس باسوس واستخدام توماس إم ديش لأسلوب دوستويفسكي ومان، واستخدام جون سلادك بعد ذلك لمغامرات الصعاليك التي ترجع إلى القرن الثامن عشر ليست سوى مؤشرات قليلة على الانفتاح العام لمجال الخيال العلمي خارج حدوده العامة التقليدية.

وفي سياق مشابه، يأتي الترحيب المتزايد بتبنِّي موضوعات الخيال العلمي وممارساته لدى مَن يُطلَق عليهم كُتَّاب الاتجاه السائد كأحد المؤشرات المهمة على التبدُّل في وضع المجال؛ ففي رواية كورت فونجيت «المذبح رقم ٥» (١٩٦٩)، يتحرَّر البطل — بيلي بيلجرِم — من قيود الزمان والمكان، وهو ما يتضح عبر انتقاله إلى كوكب ترالفامادور. يستخدم فونجيت تقليد الكائنات الفضائية المنتمي للخيال العلمي كي يوحي بنظام إدراكي يفترض وجودًا متزامنًا لكل الموجودات على كوكب آخَر نظرًا لأنها اختَفَتْ على الأرض. وبذلك، يجرِّد فونجيت أي نمط سردي في الرواية من مرجعيته الرئيسية؛ ومن ثم يمهِّد الطريق لرواية مارجريت أتوود «القاتل الأعمى» (٢٠٠٠)، التي يشير عنوانها في

الواقع إلى قصة خيال علمي تحتل موضعًا وسط أنماط السرد الواقعية الأخرى بالرواية. على نحو مماثل، تقدم رواية توماس بنشن «إلى يوم الدين» (٢٠٠٦) حكاية عن أرض مجوَّفة من النوع الشائع في بداية القرن. إن ما نراه عبر تلك النماذج ليس مجرد تلميح عرضي إلى الخيال العلمي ضمن أعمال أدبية مستقلة أو تجربة فردية في هذا المجال كما في رواية جون أبديك «نحو نهاية الزمن»(١٩٩٧)، التي تتناول عالمَ ما بعد الحرب النووية، لكنه إعادة ترتيب للأنواع الروائية لم يَعُدِ الخيال العلمي بمقتضاها جنسًا أدبيًّا مهمَّشًا. وقد ذكرت دوريس ليسينج هذه النقطة صراحةً في مقدمة روايتها «شيكاستا»، وهي أول رواية خيال علمي تكتبها ضمن سلسلة «نجم السُّهَيْل في أراجوس» (١٩٧٩–١٩٨٣)، عندما أعلنت أن الخيال العلمي «يُعتبَر الفرع الأكثر إبداعًا في الأدب حاليًّا.» يمكن النظر إلى عملية التأثير المتبادل تلك على أنها حلقة من ردود الأفعال المتبادلة بين الخيال العلمي والأدب غير المصنَّف ضمن سياق أوسع في فترةِ ما بعد الحداثة يشهد تجاوزًا للحدود وهدمًا لأنظمة التعبير؛ فعلى سبيل المثال، كان لرواية بنشن «قوس قزح الجاذبية» تأثير واضح على كُتَّاب السايبربانك، بينما انتزعت كاثي أكير فقرات من رواية «نيورومانسر» كي تستخدمها في روايتها «إمبراطورية اللامعنى» (١٩٨٨).

يوحي هذا الاتجاه نحو الاستعارة المتبادلة باستعداد كُتَّاب الخيال العلمي الدائم لتجديد كتاباتهم عن طريق اللجوء إلى مصادر متنوعة. حتى إنَّ إل رون هوبارد — مؤسِّس مذهب الساينتولوجي، والذي لا يشتهر بميله للتجريب — أعلن في مقدمة روايته «الأرضُ ساحة المعركة» (١٩٨٠) أن «هذا العصر هو عصر تداخل الأنواع الأدبية.» يمكن ملاحظة أحد المؤشرات الدالة على هذه الرغبة في التنقيح والتجديد في البيانات الرسمية وحملات ترويج أعمال الخيال العلمي الحديثة؛ ففي عام ١٩٨٣، نشر عالِم الرياضيات الأمريكي والروائي رودي رَكر «بيانُ ما بعد الواقعية»؛ حيث زعم أن الخيال العلمي والفانتازيا ضخَّا دماءً جديدة في الحركة الواقعية. واقتداءً بالتراث السياسي للبيانات الرسمية، دعا البيان إلى ثورة في التصوير الأدبي تحطِّم الواقع المُتفَق عليه. ولاحقًا في العقد نفسه، استخدم رَكر — أثناء تجميع المقتطفات الأدبية لمجموعة «مختارات سيميوتيكست (إي) في الخيال العلمي» (١٩٨٩) — مع محررين آخرين «المجلات المستقلة» التي شهدت رواجًا في ذلك الوقت كي يجمعوا أمثلة توضح الهجوم على أصول الخيال العلمي المعاصر ومحاولات تحطيمه. تشتمل المجموعة على رسومات إلى جانب أشعار وقصص في شكل مذكرات، ودليل أسلوبي طريف، ونسخة معدَّلة بذيئة من رواية

«فرانكنشتاين»، والعديد من الأعمال الأخرى التي توضح رغبة جماعية في الابتعاد عن الاتجاه الرئيسي للخيال العلمي التجاري. قدَّم المحررون محتوًى ممهدًا لـ «الخيال العلمي الفوضوي»، الذي يتجاوز الإطار السياسي إلى عوالم الفوضى.

قدَّم بروس ستيرلنج عام ١٩٨٦ مجموعة مختارات أدبية مختارة من أعمال السايبربانك تحت عنوان «نظارات شمسية عاكسة»، تعكس انتصارًا لفكرة تعريف المجال لِذاته عن طريق ابتكار اسم أدبي يجمع بدقة بين تكنولوجيا المعلومات والثقافة السائدة والانشقاق المُعادي للمؤسسة. وحتى بعد انتقال كُتَّاب السايبربانك إلى مجالات أخرى، ظلَّ هذا الاتجاه نقطة مرجعية هامة للأنواع الأدبية اللاحقة. حدد لورانس بيرسون في كتابه «بيانُ ما بعد السايبربانك» (١٩٩٩) نقلة تعكس على الأرجح عصر الكُتَّاب الذين يتناولهم، لم يَعُدِ الأبطال بمقتضاها غرباء مُنْزَوِين، ولم تَعُدِ المجتمعات المقدَّمة مجتمعات ديستوبية. وهكذا انبثقت مجموعة كاملة من الأجناس الأدبية الفرعية من نوع السايبربانك، من بينها البيوبانك الذي يضم قصصًا تصوِّر الآليات الشمولية لتحالفات الشركات التجارية ويتناول موضوع التعديل لا التحسين الجيني، والسبلاتيربانك وهو تعبير ابتُكر في ثمانينيات القرن العشرين ليعبِّر عن مزيج من الرعب الصادم والسايبربانك، والستريمبانك الذي يضم إسقاطات من السايبربانك تعكس مفارقات تاريخية متعمَّدة تركز على القرن الماضي. إن ابتكار تلك الأجناس الأدبية الفرعية يعكس مؤشرًا إيجابيًّا من مؤشرات النقد والمراجعة الذاتية الجماعية لمجال الخيال العلمي على يد ممارسيه. وفي عام ٢٠٠٢، نشر جيف رايمان «البيان الأرضي» الذي يقترح هجر موضوعات الفضاء واللااحتمالية الكامنة في السفر بين الكواكب لصالح نوع من الخيال العلمي يرتبط بالموضوعات الأرضية؛ أي شكل جديد من الخيال العلمي الاجتماعي التي ظهر لأول مرة في خمسينيات القرن العشرين.

في خضم كل هذا الجدال حول طبيعة الخيال العلمي، لم يبرز صوت موحَّد للأمريكيين من أصل أفريقي إلا في السنوات الأخيرة رغم الشهرة التي حققها كُتَّاب مثل أوكتافيا بتلر وصامويل ديلاني في مجال الخيال العلمي. في عام ١٩٩٨، تكوَّنت رابطة صامويل براندون — التي سُمِّيت على اسم كاتِب خيالي هاوٍ أسود البشرة — من أجل دعم الخيال العلمي العِرقي. وأحد مؤسِّسي الرابطة هو الروائي نالو هوبكنسون المولود في جزر الكاريبي، والذي خاض تجارب في مجال الكتابة باللغة الكريولية وفي دمج العادات الشعبية الكاريبية-الأفريقية في الخيال العلمي. وكذلك في تسعينيات القرن العشرين،

ظهرت حركة أوسع نطاقًا عُرِفت باسم «المستقبلية الأفريقية»، التي استلهمت بعض عناصرها من اتجاه السايبربانك في الخيال العلمي. وعلى الرغم من اسم الحركة، ينكر المدافعون عنها كونها مرتبطة بالمستقبل، بل يزعمون أنها تتمحور حول التوفيق بين الهوية الأفريقية وتكنولوجيا الفضاء السايبري الحالية. وبما أن الاغتراب الاجتماعي يحتل مكانة محورية في كتابات الأمريكيين الأفارقة، وبما أن تلك الكتابات تميل إلى التعبير عن رغبة مثالية في التحرُّر، فإن الدفع بأن جميع كتاباتهم تنتمي للخيال العلمي لا يعتبر مبالغة على الإطلاق. إحدى الخطوات الترويجية المهمة كانت مجموعتَي المقتطفات الأدبية التي قدَّمتْها شيري آر توماس تحت عنوان «المادة السوداء» (في عامي ٢٠٠٠ و٢٠٠٤)، والتي تداركت عبرها الغياب الملموس للكُتَّاب الأمريكيين من أصل أفريقي في مجال الخيال العلمي من خلال تجميع أعمال أدبية ترجع إلى القرن التاسع عشر، ومن خلال الإشارة إلى وجود اتجاه فعلي مُهمَل؛ ففي مقال والتر موزلي — المنشور في الجزء الأول من المجموعة تحت عنوان «مسيرة السود نحو المستقبل» — يعود الكاتِب إلى موطن قوة الخيال العلمي الذي كثيرًا ما يُشار إليه وهو كونه «مجالًا أدبيًّا ابتُكِر لأجل التنديد بالوضع القائم»، وبذلك التصريح، ينضم موزلي فعليًّا إلى المجموعة الضخمة من كُتَّاب الخيال العلمي الذين رأَوْا هذا النوع من الأدب وسيطًا فريدًا للتحليل الاجتماعي ولتحدي المجتمع. تلعب هاتان المجموعتان في الولايات المتحدة الأمريكية دورًا مماثلًا للهدف الأشمل الذي قدَّم من أجله نالو هوبكنسون وأبيندر ماهان مجموعة «طالَ الحُلم» عام ٢٠٠٤، والتي يواجه فيها كُتَّاب المستعمرات السابقة تراثهم الثقافي عبر محاولتهم في مجال الخيال العلمي لـ «هدم اللغة والحبكة المتلقاة»، على حدِّ وصف ماهان في خاتمة الكتاب.

نقد الخيال العلمي

رأينا كيف نشأ نقد الخيال العلمي ضمن إطار المجال نفسه نتيجةً للنقاش الدائم بين الكُتَّاب حول طبيعة ما يُنتجونه من أدب، وبالفعل ظلَّ كُتَّاب الخيال العلمي ضمن أفضل نقاد المجال؛ لأنهم يختلفون حول كل عنصر من عناصره. وعلى الرغم من وجود محاولات سابقة منعزلة في هذا الصدد، فقد شهدت خمسينيات القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية نشأةَ نَقْدِ الخيال العلمي الموجَّه إلى القطاع الأوسع من جمهور القُراء؛ على سبيل المثال، في ندوة عُقِدت عام ١٩٥٧ حول المدى الاجتماعي للخيال العلمي انتقد

سيرل كورنبلوث — عضو مجموعة المستقبليين اليسارية التي يقع مقرها في نيويورك — إخفاق الخيال العلمي في تحقيق ما يُنتظَر منه في مجال النقد الاجتماعي «الفعَّال»، زاعِمًا أن المجال تأثر سلبًا بالرمزية الفرويدية. يبدو أن كلمة «فعَّال» تعني من منظور كورنبلوث تعديل السلوك الاجتماعي مباشرةً، وهو تصوُّر متحمِّس لتأثير الأدب. لكن ما يلفت النظر في نقده هو افتراضه أنه يتعيَّن على الخيال العلمي القيام بوظيفة النقد الاجتماعي. في الواقع، كان كورنبلوث قاسيًا جدًّا في حُكمه على أعمال الخيال العلمي في حقبة الخمسينيات، التي نجحت في الإفلات من اضطهاد المكارثية عن طريق ارتداء قناع الخيال أمام السلطات. في رواية تهكمية حول هذه الحقبة بعنوان «سوف نمنحهم نجومًا» (١٩٥٦) — الرواية الأولى في سلسلة «المُدن الطائِرة» — يحوِّل جيمس بليش الولايات المتحدة الأمريكية إلى دولة ديكتاتورية حقيقية. كان نشرُ أي رواية تعرض تصورًا ساخرًا للكاتِب جيه إدجار هوفر ومكارثي في خمسينيات القرن العشرين عملًا شجاعًا، وقد استمر بليش في نشر أعمال نقدية مهمة باسم ويليام أثلينج الابن.

شهدت سبعينيات القرن العشرين بزوغ النقد الأكاديمي للخيال العلمي وتزايد الهجوم على ضيق أفق المجال من قِبَل كُتَّاب مثل ستانيسواف لِمْ وتوماس إم ديش. بدأ داركو سوفين — الذي شارك في تأسيس مجلة «ساينس فيكشن ستاديز» — نقاشًا جديدًا عام ١٩٧٩ حول كون الخيال العلمي «أدب الاغتراب الإدراكي»، في محاولة رائدة لتحديد ممارسات الخيال العلمي المميَّزة. يُستخدَم مفهوم الاغتراب استخدامًا واسعًا في النقد الأدبي، لكن سوفين يُدخِل عليه تعديلًا خاصًّا عن طريق الإصرار على أن نصوص الخيال العلمي تخضع لهيمنةِ ما يطلق عليه «الجِدَّة» (اسم غريب على الأرجح فيما يتعلق بتجسيد مفهومٍ مجردٍ أو تشييئه)، وهو مصطلح يضم مجموعة من الابتكارات؛ بدءًا من الاختراعات ووصولًا إلى الأماكن أو العلاقات التي تبدو غريبة عن نظرة القارئ للعالم. وبعيدًا عن إصرار سوفين العام على الحاجة إلى التفكير في الخيال العلمي تفكيرًا نقديًّا دقيقًا، فإن وجهة نظر سوفين تشدِّد على أهمية المنظور والتفاعل بين إدراك القارئ للعالم وصور الواقع المختلفة المقدَّمة في أعمال الخيال العلمي.

يتعيَّن علينا ها هنا ذكر نقطة أخيرة فيما يخص كتابات سوفين النقدية؛ إذ يزعم سوفين أن الخيال العلمي واليوتوبيا ظلَّا مترابطين ارتباطًا وثيقًا على مدار تطورهما — مع مراعاة عدم الخلط بين المجالين — وأن المجال الأخير يختلف حسب الضرورات التاريخية في الحِقَب المختلفة. ونلاحظ ارتباطًا مماثلًا في كتابات فريدريك جيمسون، وهو

ناقِد ماركسي آخر طالما ربط الخيال العلمي بالعمليات الاقتصادية الاجتماعية الجارية. يفسر جيمسون عصرَ ما بعد الحداثة الحالي على أنه عصرٌ تميِّزه جمالية اللاعمق والصور السطحية أو المحاكات التافهة، بينما يُشير إدراكه للطبيعة الغامرة للثقافة إلى أن القارئ الناقِد قد أصبح «عالِم آثار» ينقِّبُ في أعماق الحكاية سعيًا وراء حكايات كامنة، ومن هذا المنطلق يأتي عنوان عمله الضخم عن الخيال العلمي «علوم آثار المستقبل» (٢٠٠٥). يذكِّرنا جيمسون دومًا أن التوقُّعات تكون جزءًا من كل لحظة تاريخية، وأن الخيال العلمي يضطلع بدور خاص في التعبير عن تلك الآمال والمخاوف؛ على سبيل المثال عن طريق استخلاص اتجاه محدَّد بعينه وتحويله إلى مستقبل مخيف. استخدم تشاينا ميفيل الاتجاه الماركسي لدى سوفين وغيره لإعادة إضفاء الطابع الاشتراكي على مفهوم الخيال العلمي وما يرتبط به من نظم تَعبِير وتلقٍّ، بينما أضاف كارل فريدمان أبعادًا جديدة لتحليل سوفين عبر ما يُطلَق عليه «تأثير الإدراك»؛ فمن وجهة نظره إذا كان كلٌّ من الخيال العلمي والفانتازيا يحاولان إقناع القارئ، فإن الأسلوبين لا يمكن فصلهما أحدهما عن الآخر أو عن التاريخ.

أثبت الاتجاه الماركسي في نقد الخيال العلمي والآراء التي تبنَّتْه فائدة كبرى، لا سيما في تطبيقات مفهوم الاغتراب. لقد ساهم النقد النسوي، والنقد ما بعد البِنَوي، والنقد الشاذ للخيال العلمي مساهمة جماعية في هدْم طرق التعبير عن النوع الاجتماعي والهوية والجنس التي تشير ضمنًا إلى كون بِنًى بعينها «طبيعية»، لا سيما في أعمال الخيال العلمي التي كُتِبت قبل ستينيات القرن العشرين. وفي ذلك السياق، تضع المناهج النقدية الجديدة التراث الناتج عن فيض الحركات اليوتوبية والنسوية والمعادية للسلطة المنتمية لتلك الحقبة محل التنفيذ. أحد أفضل النقاد تعبيرًا عن الجنس في الخيال العلمي هو الروائي الأمريكي-الأفريقي صامويل ديلاني، الذي يُعالِج الخيال العلمي من خلال رموزه أو تلميحاته الموجَّهة إلى القارئ. أما تشديده الخاص على المنظور الدلالي لنصوص الخيال العلمي، فيمثل شكلًا من أشكال النقد المعتمِد على ردِّ فعل القارئ، يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتفاصيل التعبير الشفهي. لقد شبَّه ديلاني انبهاره الدائم بالأحجار الكريمة بالقراءة النقدية، من حيث كونها أجسامًا جميلة، لكنها كذلك أدوات لانكسار الضوء. ومثلما تبدِّد الأحجار الكريمة الطَّيْف، يحاول ديلاني في كتاباته النقدية تفكيك نصوص الخيال العلمي.

ركَّزنا في هذه «المقدمة القصيرة جدًّا» على مدى التقارب بين سينما الخيال العلمي وأدبه، على الرغم من الزعم القائل بأن سينما الخيال العلمي هي في الأساس ظاهرة تَلَتْ إلْقاء القنبلة الذرية فوق هيروشيما. وهنا، نرى مجددًا أن تطبيق الماركسية قد أثبت فائدته في التعبير عن طبيعة التصوير السينمائي للخيال العلمي؛ ألَا وهي تفضيله للصورة على الحوار، وميله إلى معاداة الطابع الفاوستي، وتصويره المتغيِّر للكائن الغريب أو الفضائي، وربطه بين الفضاء العميق والظواهر المُذهِلة، وغيرها من الموضوعات التي استعرضتْها فيفيان سوبتشاك، المُنظِّرة البارزة في هذا المجال. ومنذ سبعينيات القرن العشرين، عبَّرت سينما الخيال العلمي من جديد عن انغماسنا في ثقافة إلكترونية ذات أغوار سحيقة. وبما أن الاغتراب بدأ يتحول إلى حالة من حالات الوجود، فإن مفهوم الغريب نفسه يكاد يتلاشى من الوجود، فأجسادنا ووعينا في حد ذاتها أصبحت متأثرة بالتكنولوجيا، بينما ضَعُف إدراكنا للتاريخ. وكانت نتيجة ذلك في مجالَي السينما والأدب على حدِّ زعم البعض هي المَيْلَ إلى المحاكاة (كما نرى في صورة المريخيين المُركَّبة في فيلم حرب العوالم ٢ (٢٠٠٨)؛ حيث يَبدون مثل سرطان بحر آلي) وإلى استغلال المؤثرات الخاصة على نحو أفضل وأضخم وأكثر إثارةً للمشاعر. وما زال الجدل مستمرًّا حول ما إذا كان انهيار الحدود النوعية في الخيال العلمي المعاصر يُشير ضمنًا إلى انهيار المعنى النصي مع فقدان المجازات لمعناها التقليدي. لكن بغضِّ النظر عن مستوى التجريبية في أي عمل مستقلٍّ، فإنه سيولِّد معنًى من خلال التفاعل مع «النص الأكبر» المتراكم الذي شيَّده الخيال العلمي على مرِّ العقود.

قراءات إضافية

مقدمة

John Clute and Peter Nicholls's *New Encyclopedia of Science Fiction* (London: Orbit, 1993) and John Clute's *Science Fiction: The Illustrated Encyclopedia* (London: Near Fine, 1995) are essential reference works. Three valuable histories of science fiction are Brian W. Aldiss and David Wingrove's *Trillion Year Spree* (Kelly Brook: House of Stratus, 2001); Edward James's *Science Fiction in the Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press, 1994); and Brian Stableford's *The Sociology of Science Fiction* (San Bernardino: Borgo Press, 2007). Among numerous other useful reference works are M. Keith Booker and Anne-Marie Thomas (eds.), *The Science Fiction Handbook* (Malden, MA, and Oxford: Wiley-Blackwell, 2009); Mark Bould et al. (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction* (London and New York: Routledge, 2009); Edward James and Farah Mendelson (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003); and David Seed (ed.), *A Companion to Science Fiction* (Oxford: Blackwell, 2005). Joanna Russ's comments on science fiction can be found in *The Country You Have Never Seen* (Liverpool: Liverpool University Press, 2007). Istvan Csicsery-Ronay, *The Seven Beauties of Science Fiction* (Middletown, CT: Wesleyan University

Press, 2008) presents a series of far-reaching essays on SF. Phil Hardy's *Overlook Film Encyclopedia* (New York: Overlook Press, 1995) is a valuable reference work.

الفصل الأول: رحلات إلى الفضاء

John Rieder, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2009) explores the relation between science fiction and empire. Arthur C. Clarke's essays and reviews on science fiction are collected in *Greetings, Carbon-Based Bipeds!* (London: Voyager, 1999). A valuable source on *2001* is James Agel's *The Making of Kubrick's 2001* (New York: New American Library, 1970). J. G. Ballard's comments on inner space are collected in his *A User's Guide to the Millennium* (London: Flamingo, 1997).

الفصل الثاني: لقاء الكائنات الفضائية

Useful commentary on the SF films of the 1950s can be found in Peter Biskind, *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties* (New York: Henry Holt, 1983). Jenny Wolmark, *Aliens and Others* (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993) explores the relation of the alien to gender, as does Patricia Meltzer, *Alien Constructions* (Austin, TX: University of Texas Press, 2006). Gwyneth Jones's explanation of her Aleutians can be found in her *Deconstructing the Starships* (Liverpool: Liverpool University Press, 1999). Walter E. Meyer, *Aliens and Linguistics* (Athens, GA: University of Georgia Press, 1980) discusses the languages of different aliens in SF.

الفصل الثالث: الخيال العلمي والتكنولوجيا

Lewis Mumford's *Technics and Civilization* (1934) has been reprinted by Chicago University Press (2010). Graeme Gilloch, *Myth and Metropolis* (London: Polity Press, 1997) gives valuable commentary on Walter Benjamin and the city. Roger Luckhurst, *Science Fiction* (Cambridge: Polity Press, 2005) focuses its history on technology. Gary Westfahl, *The Mechanics of Wonder* (Liverpool: Liverpool University Press, 1998) discusses in detail Hugo Gernsback's role in the evolution of SF. Marc Angenot's introduction to the semiotics of SF can be found in his essay 'The Absent Paradigm', *Science Fiction Studies,* 6(1) (March 1979), pp. 9–19. Isaac Asimov, *Asimov on Science Fiction* (New York: Doubleday, 1981) collects essays on technology in SF and related topics. David Hartwell and Kathryn Cramer (eds.), *The Ascent of Wonder* (London: Orbit, 1994) collects examples of hard science fiction, as does their subsequent volume, *The Hard SF Renaissance* (Pleasantville, NY: Dragon Press, 2002). Vivian Sobchack, *Screening Space,* 2nd edn. (New Brunswick: Rutgers University Press, 2001) gives essential commentary on relevant science fiction films. Chris Hables Gray (ed.), *The Cyborg Handbook* (New York and London: Routledge, 1995) contains many important pieces on this subject. Donna Haraway's famous 'A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century' originally appeared in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (London and New York: Routledge, 1991), pp. 149–81; it has subsequently appeared in numerous collections. Scott Bukatman, *Terminal Identity* (Durham, NC: Duke University Press, 1993) explores the emergence of the virtual subject in postmodernism. J. P. Telotte, *Replications* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 1995) surveys robotics in the SF cinema, and David Porush, *The Soft Machine* (New York and London: Methuen, 1985) discusses a range of texts

dealing with cybernetics. Mark Dery, *Escape Velocity* (London: Hodder and Stoughton, 1996) discusses the cyberculture of the late 20th century.

الفصل الرابع: المدن الفاضلة (يوتوبيا) والمدن الفاسدة (ديستوبيا)

Darko Suvin, *Positions and Presuppositions in Science Fiction* (London: Macmillan, 1988) contains his definition of utopias. His approach is followed in Tom Moylan, *Scraps of the Untainted Sky* (Boulder, CO: Westview Press, 2000). Krishan Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times* (Oxford: Blackwell, 1987) relates key modern utopias and dystopias to their political context. Philip E. Wegner, *Imaginary Communities* (Berkeley, CA: University of California Press, 2002) covers a much broader time span and also relates utopian writings to history. John Carey (ed.), *The Faber Book of Utopias* (London: Faber, 2000) gathers some classic examples of the genre. Pamela Sargent (ed.), *Women of Wonder: Science Fiction Stories by Women about Women* (New York: Random House, 1975), and *More Women of Wonder: Science Fiction Novelettes by Women about Women* (New York: Vintage, 1976) were pioneering anthologies in their field. Joanna Russ discusses the predicament of the female SF writer in *To Write Like a Woman* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995), and Ursula Le Guin's main comments on science fiction are collected in *The Language of the Night* (New York: Putnam, 1979). Eric Leif Davin, *Partners in Wonder* (Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2006) questions the received image of women's presence in science fiction 1926–65, arguing that it was far more extensive than widely supposed. Michel Foucault's 1967 paper 'Of Other Spaces' is available at http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html (accessed 10 January 2011).

الفصل الخامس: الخيال العلمي والزمن

H. G. Wells, *The Discovery of the Future* (London: Polytechnic of North London Press, 1989) reprints his famous essay. John Gosling, *Waging 'The War of the Worlds'* (Jefferson, NC: McFarland, 2009) discusses the radio adaptation of Wells's famous novel. Nicholas Ruddick, *The Fire in the Stone* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2009) surveys the mainly Darwinian tradition of prehistoric fiction. I. F. Clarke, *Voices Prophesying War,* 2nd edn. (Oxford: Oxford University Press, 1992) gives an historical survey of future wars from 1763 to 3749. Related in subject, H. Bruce Franklin, *War Stars* (New York: Oxford University Press, 1988) examines the history of the super-weapon in American fiction. Paul Brians, *Nuclear Holocausts* (Kent, OH: Kent State University Press, 1987), with its 2008 edition at http://www.wsu.edu/~brians/nuclear/, are essential guides to fiction from 1895 onwards that deals with atomic war. Susan Sontag's essay 'The Imagination of Disaster' first appeared in *Against Interpretation* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966) and has since been published in numerous collections. Samuel Delany, *Silent Interviews* and *The Jewel-Hinged Jaw*, revised edn. (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994 and 2009) collect most of Delany's writings on SF. George E. Slusser and Colin Greenland (eds.), *Storm Warnings* (Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1987) assembles essays on how SF confronts the future; and Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future* (London and New York: Verso, 2005) presents a sophisticated Marxist interpretation of utopian and other SF. W. Warren Wagar, *Terminal Visions* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1982) is an important study of apocalyptic fiction.

الفصل السادس: مجال الخيال العلمي

Mike Ashley, *The Time Machines, Transformations,* and *Gateways to Forever* (Liverpool: Liverpool University Press, 2000, 2005, and 2007) together make up the standard history of science fiction magazines. Michael Moorcock (ed.), *New Worlds: An Anthology* (London: Flamingo, 1983) gathers a cross-section of representative pieces from his journal. Mark Bould and China Mieville (eds.), *Red Planets* (London: Pluto Press, 2009) contains some of Mieville's statements on SF. Nalo Hopkinson and Uppinder Mehan (eds.), *So Long Been Dreaming* (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2004) is an important collection of postcolonial science fiction. Sheree R. Thomas and Martin Simmons's *Dark Matter* (New York: Time Warner, 2000) and Sheree R. Thomas's *Dark Matter: Reading the Bones* (New York: Time Warner, 2005) together constitute ground-breaking collections of African American science fiction. Studies of religion in SF include Frederick A. Kreuziger, *The Religion of Science Fiction* (Bowling Green, OH: Popular Press, 1982) and on its relation to philosophy, see Stephen R. L. Clark, *How To Live Forever* (London and New York: Routledge, 1995) and Susan Schneider (ed.), *Science Fiction and Philosophy* (Malden, MA, and Oxford: Wiley-Blackwell, 2009). Bruce Sterling (ed.), *Mirrorshades* (Westminster, MD: Arbor House, 1986) is the formative cyberpunk anthology. Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction* (New Haven, CT: Yale University Press, 1979) contains Suvin's classic formulations on this body of fiction. Patrick Parrinder (ed.), *Learning from Other Worlds* (Liverpool: Liverpool University Press, 2000) is a collection of critical essays on Suvin's writings. Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2000) contains his discussion of the 'cognition effect'. The main critical journals on science fiction are *Science Fiction Studies* and *Extrapolation* in the USA, *Foundation: The International Review of Science Fiction* in Britain.

مصادر الصور

(1–2) © UFA/The Kobal Collection.

(1–3) © MGM/The Kobal Collection.

(2–1) Mary Evans Picture Library.

(2–2) © Paul Thompson.

(2–3) © Allied Artists/The Kobal Collection.

(2–4) © Twentieth Century Fox/The Kobal Collection.

(3–1) Mary Evans Picture Library.

(3–2) © UFA/The Kobal Collection.

(3–3) Image courtesy of Paul Guinan.

(3–4) © Orion/The Kobal Collection.

(4–1) Interfoto Agentur/Mary Evans Picture Library.

(4–2) Warner Bros/The Kobal Collection.

(5–1) Mary Evans Picture Library.

(5–2) © Warner Bros/The Kobal Collection.